

NGR

New German Review
A Journal in Germanic Studies

Volume 8, 1992

Contents:

Editorial: Harald Weinböck, Editor-in-Chief
John Thomas Siehoff, Managing Editor

Articles on:

- Karoline von Günderrode's "Der Gefangene und der Sänger":
New Voices in Romanticism's Desire for Cultural Transcendence....1**
Karin R. Daubert
- Fritz Lang's *Metropolis* and Reactionary Modernism.....18**
Barbara Hales
- Franz Werfel's Exildrama *Jacobowsky und der Oberst*:
Eine Interpretation im Hinblick auf Werfels Privattheologie.....31**
Sung-Hyun Jang
- Pieces of Broken Dreams: Franz Werfel's *Der Tod des Kleinbürgers*
and the *Habsburger Mythos*.....47**
Lori Ann Ingalsbe
- Object Relation Theories: Psychoanalytical Applications to
Gertrud Leutenegger's *Gouverneur*.....61**
Margrit Zinggeler
- Transformational Considerations in the Filmic Adaptation of
Günter Grass' *Die Blechtrommel*.....74**
David Coury
- Kunst und Raum: Peter Handkes langsame Heimkehr ins Spiel....85**
Tilman Kuchler
- Monika Maron: *Stille Zeile Sechs*106**
Frauke E. Lenckos
- Wieviel Volk braucht ein Schriftsteller? Nicht nur Gedanken zur
Schiller-Bürger-Debatte.....117**
Peter Höyng
- Book Review: Jaques Derrida: *Acts of Literature*, 1992132**
Gerhard Richter
- Contributors.....135**

NGR

New German Review

Volume 8, 1992

NGR
New German Review
Volume 8, 1992

Editor
Harald Weinböck

Managing Editor
John-Thomas Siehoff

Assistant to Managing Editor
Sara Paulson

Additional Editors
Wulf Kansteiner
John Kluempers
Evelyn Lanner
Nikolas Vaszony

New German Review is published once a year by graduate students of the Department of Germanic Languages at UCLA. The views expressed in the journal are not necessarily those of the Editors, the Department of Germanic Languages, or the Regents of the University of California.

Subscription rates are \$8.00 for individuals, \$10.00 for institutions. Please make checks payable to UC Regents.

Manuscripts should be prepared in accordance with the 1984 *MLA Handbook* (paranetical documentation) and should not exceed 20 typed pages at approximately 250 words per page, including documentation. Please direct enquiries regarding orders, subscriptions, submissions and advertising information to:

New German Review
Department of Germanic Languages
302 Royce Hall
UCLA
Los Angeles, CA 90024

Printed at UCLA Publication Services: Los Angeles, California 90024.
Partial Funding provided by the UCLA Graduate Students Association.
ISSN 0889-0145

Copyright © 1993 by the Regents of the University of California.
All rights reserved.

1
N48
v. 8

From the Editors

The *New German Review* editorial board is happy to announce the appearance of issue No.8. Although the issue was delayed by administrative changes, we are proud to say that, in its eighth year, NGR has experienced a boom in several respects. Due to a special effort in advertising, NGR received an unprecedented number of high quality submissions from throughout the country and from Germany. We are particularly excited by the increasing number of interdisciplinary submissions which represent the most flexible, vibrant aspects of the rapidly changing field of German Studies. Issue 8 includes contributions engaging issues of political reunification, film studies, psychoanalysis, philosophy and other issues in dialogue with German literature and culture. In 1992 NGR has expanded its editorial board to include members with different areas of expertise from different departments at UCLA. We therefore once again encourage submissions from all parts of the country and from abroad and remind all prospective authors that NGR is indexed in the bibliographical journal *Germanistik* and in the *MLA Bibliography*.

With all its basic parameters expanded, NGR can look confidently into a future that in general is threateningly obscured by dramatic cuts in all aspects of education. It is with joy and satisfaction that I (Harald) personally say good-bye to NGR, realizing that its at times tumultuous path has stabilized and knowing that it is left in very capable hands.

Harald Weinböck
Editor-in-Chief

John-Thomas Siehoff, Managing Editor

**Karoline von Günderrode's
"Der Gefangene und der Sänger":
New Voices in Romanticism's Desire for
Cultural Transcendence**

Karen R. Daubert

This essay seeks to bring to the attention of German scholars an unduly neglected and almost unknown contribution to the genre of the German art ballad: "Der Gefangene und der Sänger" by Karoline von Günderrode (1780-1806). Karoline von Günderrode's works include ten ballads.¹ "Der Gefangene und der Sänger" is included in her third volume of poetry, *Melete*, the publication of which was suppressed at the time of her death in the year 1806. It was first published in its entirety in 1906.²

"Der Gefangene und der Sänger"

Ich wallte mit leichtem und lustigen Sinn
Und singend am Kerker vorüber;
Da schallt aus der Tiefe, da schallt aus dem Thurm
Mir Stimme des Freundes herüber.--

"Ach Sänger! verweile, mich tröstet dein Lied,"
"Es steigt zum Gefangnen herunter,"
"Ihm macht es gesellig die einsame Zeit,"
"Das krankende Herz ihm gesunder."

Ich horchte der Stimme, gehorchte ihr bald,
Zum Kerker hin wandt' ich die Schritte,
Gern sprach ich die freundlichsten Worte hinab,
Begegnete jeglicher Bitte.

Da war dem Gefangenen freier der Sinn,
Gesellig die einsamen Stunden.--
"Gern gäb ich dir Lieber! so rief er: die Hand,"
"Doch ist sie von Banden umwunden."

"Gern käm' ich Geliebter! gern käm' ich herauf"
 "Am Herzen dich treulich zu Herzen;"
 "Doch trennen mich Mauern und Riegel von dir,"
 "O fühl' des Gefangenen Schmerzen."

"Es ziehet mich mancherlei Sehnsucht zu dir;"
 "Doch Ketten umfassen mein Leben."
 "Drum gehe mein Lieber und lass mich allein,"
 "Ach Armer ich kann dir nichts geben."--

Da ward mir so weich und so wehe ums Herz,
 Ich konnte den Lieben nicht lassen.
 Am Kerker nun lausch' ich von Frührothes Schein
 Bis Abends die Farben erblassen.

Und harren dort werd' ich die Jahre hindurch,
 Und sollt' ich drob selber erblassen.
 Es ist mir so weich und so sehnend ums Herz
 Ich kann den Geliebten nicht lassen. (Günderode 1:336-337)

Even a first reading of this ballad might be able to see in it a portrayal of the difficulty of an eighteenth-century German woman's claim of legitimacy in the realm of art and literature. The "Sänger," coming from the realm of poetry, is distressingly unavailable to the "Gefangene," in the undesired protection of her prescribed sphere. Such a preliminary reading fits in well with these observations about Günderode:

Da sie nicht leben kann, was sie geistig erarbeitet und erträumt hat, schreibt sie: "Gedichte sind Balsam auf unfüllbares Leben" -- das Gedicht als die geistige Heimat der Heimatlosigkeit. (Treder 33)

The clash between desire and convention and the need to hide the true nature of her feelings in order to be accepted made her resort to gender reversals and "masks."
 (Blackwell and Zantop 420)

With the goal of deepening these observations and seeing even more clearly the relationship between the "Gefangene" and the "Sänger" in Günderrode's ballad, my reading of this poem takes as its starting point a discussion of the production of poetic identity in late-eighteenth-, early-nineteenth-century German literature.

Poetic identities of this period developed out of a self-consciously Romantic poetic "tradition" which was marked by an extreme change in the definition of "poet." The definition shifted, in large part in response to the social and economic changes of the late eighteenth century, from the earlier view of the poet as a figure with a definable social function to the later view of the poet as an intensified self-individuation with a calling. The calling, or task, which the Romantics took on was that of transcending their culture.³ The incongruity between their experience in the world and the conventions available to them for creating meaning from these experiences not only produced in them an intensified sense of self, but also led them to seek to confer value on the world, and to find sources of their own value, by using the imagination to create patterns of thought and action other than those sanctified by existing ideologies and institutions. The desire to totally fulfill this task met with unavoidable "failure," since even an imaginative feat has for its materials only the materials of the cultural situation. In addition to indicating the beginning of a new era of poetry, this shift in the definition and role of the "poet" also made it possible for women to occupy the role of "poet."

The point of intersection between the Romantic poet's experience of restriction by ideologies and institutions which no longer supply meaning and the female's experience of restriction by the definition of certain roles, such as "poet," as exclusively male (the point, in other words, at which occurs a conscious separation of the self from the role) is, in my opinion, the basis for the underlying similarity between the retrospectively-delineated, still-developing phenomena of "Romanticism" and "Feminism." Both of these phenomena as expressed in literature have provided examples of the inevitable "failure" of their calling. A female poet of the Romantic era such as Günderrode, however, experienced both restrictions simultaneously, and her experience of double restriction sheds light on the "failure" of cultural transcendence. To be able to view more accurately the cultural materials available to the poets of the Romantic era, it is therefore necessary to refer to categories the poetry sometimes only implicitly includes. To this end, this essay takes

part in an ongoing conversation which makes use of the category of gender.⁴

The intensified self striving towards cultural transcendence was frequently thematized in Romantic poetry. Because of this quest's inevitable frustration, however, Romantic poetry's emphasis on the need for an autonomous self was accompanied by an emphasis on humanity's inescapable dependency on the given cultural environment. Often the interplay between these two trends was expressed through symbols of boundaries. As Gilbertson points out, "For the Romantics,...the language of boundaries and boundary-breaking, of limits and *Sehnsucht*, of finite and infinite, is an expression of that sharp tension accompanying this redefinition of self . . ." (147).

Marlon Ross, who in her book *The Contours of Masculine Desire: Romanticism and the Rise of Women's Poetry* discusses in detail the changing definition of "poet" and how it made space for women poets, thus defines "the self-conscious search for poetic identity" as one of Romanticism's "definitive characteristics" (3). Given the prevalence of this theme in Romanticism, it would have been impossible for a poet influenced by the Romantic ideology current in Germany around 1800 to write a poem spoken by "Der Sänger" without consciously or subconsciously exploring in that poem his or her own nature as poet. How would a female Romantic writer have begun to explore her nature as "poet," which up to that moment had been defined as male? How would a female Romantic poet have used the language of boundaries, limits, and *Sehnsucht* to express the inevitable frustration of the movement toward cultural transcendence?

In order to explore the poetic identity produced by Günderröde in "Der Gefangene und der Sänger," I offer the following comparison of its poetic figures with the poetic figures in two canonical representatives of the *Kunstballade* tradition, Goethe's "Der Fischer" and "Erlkönig."⁵ My thesis is twofold. First, the significant difference, in respect to the production of poetic identity, between "Der Fischer" and "Erlkönig" on one hand, and "Der Gefangene und der Sänger" on the other, resides in the portrayal of the poetic figures and their relationships to one another. The Goethian ballads indicate a relationship between two markedly different beings whose roles are sharply differentiated by way of being closely related to the world of "nature," and who therefore exude a convincing fittingness. Günderröde's ballad, on the other hand, presents two indistinct individuals whose more abstract roles allow communal exchange, which, however, reverberates in an almost hollow

loneliness. While the portrayal of otherness in Goethe's representative ballads is characterized by idealization and objectification, the portrayal of otherness in Günderrode's ballad is characterized by an undefined mutuality and exchangeability. Secondly, Günderrode's portrayal of otherness and its relationship to poetic identity are the literary effects of a female poet's entrance into a previously male literary tradition. In this ballad, an intriguing voice-doubling and reversal of roles takes place which questions the *Kunstballade* while recreating it.

In both "Erlkönig" and "Der Fischer" the story told involves archetypal male figures (father, son, fisherman) and a figure which combines three archetypal elements: the supernatural, the female, and personified nature. In "Der Fischer" this second figure appears as the "feuchtes Weib." She is supernatural in that she resides in and reigns over an underwater world. Indeed she is reminiscent of the water goddess known by various names in ancient myths.⁶ Notwithstanding her otherworldliness, she is also identified with nature in that she is the water personified. "Die Nixe, das 'feuchtes Weib,' ist vor allem als magisches Elementarwesen die Inkarnation der geheimnisvollen Kraft des Wassers, . . ." (Metwally 90). In the ballad we read:

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
Netz't' ihm den nackten Fuss;
Sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtvoll,
Wie bei der Liebsten Gruss.

As these lines indicate, the "feuchtes Weib" exercises her influence on the fisherman not only through her song but also through touching him as water.

In the poem for which his name supplies the title, the character of the "Erlkönig" holds sway over all three archetypal elements: supernatural, female, and personified-nature. Most scholarly discussions of this figure focus on the "Erlkönig" either as an expression of subconscious tendencies within the son or as a foil to what the father represents.⁷ In these discussions, interpretation of the symbolic figure takes precedence over analysis of the symbolic figure's archetypal domains. For the purposes of this paper, the archetypal domains of the "Erlkönig" prove to be of significance in their correspondence to and their contrast with the archetypal elements embodied in the "feuchtes Weib" in "Der Fischer."⁸

The "Erlkönig's" connection to the supernatural is evident in his selective invisibility, his mythical royalty, and especially his role of messenger from and guide to another world, reminiscent of the herald to both Zeus and Hades, Hermes.⁹ His connection with nature exists only by way of the words which the father uses to "explain away" his son's imaginings. In this poem, nature and the "Erlkönig" are reflections of each other mirrored between the father and the son. Nature thus becomes something that the "Erlkönig" both is and is not. A comparable connection appears between the "Erlkönig" and femaleness when the "Erlkönig" attempts to attract the son by using femaleness as a lure. He tells the son that delights will be supplied by his mother and daughters, thereby relying on having access to and influence over femaleness while yet remaining apart from it as *König*. Further strengthening the similarity of the connection, Goethe never furnishes us with an image of the "Erlkönig," but only with substitute images of nature and femaleness, both of which are characterized by indistinctness. Indeed, one of these images obscures the "Erlkönig" with both nature and femaleness: the "Erlkönig's" daughters are explained away by the father as "die alten Weiden."

In both of Goethe's poems the figure which combines the supernatural, femaleness, and personified-nature is so different from the male archetypes that it is incomprehensible to them. In "Der Fischer" the fisherman has no ability to speak to the "feuchtes Weib." In "Erlkönig" the son reacts to what he sees in confusion, and receives no satisfactory interpretative guidance from the father. In contrast, in "Der Gefangene und der Sänger" each of the figures immediately interprets the voice of the other as understandable and friendly.

Da schallt aus der Tiefe, da schallt aus dem Thurm
 Mir Stimme des Freundes herüber.--
 "Ach Sänger! verweile, mich tröstet dein Lied,"

In Goethe's ballads, the supernatural, female, personified-nature archetype speaks not only in an incomprehensible voice but also in a luring voice. In Günderrode's ballad, the luring voice is divided between the two figures. At the beginning of the poem, the captive hears the singer passing by in song. The singer's voice lures him out of silence and into the pursuit of companionship. He calls to the singer to stop and keep him company. His voice, in turn, lures the singer to cease his walk and make a new acquaintance. Their two voices each

elicit a response, and they each contribute to the creation and the outcome of the poem. Each voice is doubled by the other as the singer sings to the captive, the captive calls to the singer, and the singer speaks the poem.

Just as the doubling of the two voices in a sense produces two "singers," it also produces two "captives." As the ballad begins, the "Gefangene" is captive in the depths of a tower dungeon, while the "Sänger" "wallte mit leichtem und lustigem Sinn." The interaction between these two figures enables the captive to express and thereby relieve his heartache. Yet he realizes that, in contrast to himself, the "Sänger" has freedom of movement, and he acknowledges this freedom and its probable consequences.

"Es ziehet mich mancherlei Sehnsucht zu dir;"
 "Doch Ketten umfassen mein Leben."
 "Drum gehe mein Lieber und lass mich allein,"
 "Ach Armer ich kann dir nichts geben."--

As the poem moves on, the singer, in turn, feels heartache. In spite of his freedom to go, he stays and expects to stay indefinitely. The singer himself becomes captive.

Und harren dort werd' ich die Jahre hindurch,
 Und sollt' ich drob selber erblassen.
 Es ist mir so weich und so sehnend ums Herz
 Ich kann den Geliebten nicht lassen.

The two poetic figures in this ballad are therefore attached to one another through mutual heartache and yearning which provides a two-way street of mediation between each other and his fate. This mutuality, however, also blurs the two figures together to the point of dissolution, without any clear indication of a renewal of meaning and creative activity in the future.

Of special interest in respect to the "Weib" as mediator between the fisherman and his fate is the line, "Halb zog sie ihn, halb sank er hin." There is no question that the "Weib" is an active mediator, and indeed her influence is underscored by the portrayal of the fisherman as "...ruhevoll / Kühl bis ans Herz hinan." Although the "Weib" does assertively seek him out, and he is assumedly taken by surprise, nevertheless the poem makes it clear that his desire for what she and the water

symbolize must share equally in any description of the cause or motivation for his disappearance. The danger to the fisherman as portrayed here consists in a dialectic of desire.

The "Erlkönig's" mediating role is fulfilled by a mingling of the same three archetypal elements as is that of the "feuchtes Weib." Yet two significant differences remain between these mediating figures. First, as is suggested above, although the "Erlkönig" is aligned with nature and femaleness, he remains nevertheless separate from them. In him, the seemingly effortless integration of the supernatural, the female and nature portrayed in the "feuchtes Weib" is denied. This makes of his mediation a circular displacement, as Zons points out: "'Erlkönig' verweist das Begehren des Knaben auf Mutter und Töchter, nicht auf sich selbst, der ihn doch liebt und den seine schöne Gestalt reizt" (85). Secondly, the dialectic of desire portrayed in "Der Fischer" is absent in "Erlkönig." Although a dialectic could be suggested by the child's ability to see the "Erlkönig," in the end it is overwhelmed by fear and force.

"Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt." --
Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan! --

In contrast to the Goethian ballads, in "Der Gefangene und der Sänger" neither figure is the sole mediator between the other figure and fate, and neither figure holds a monopoly on influence. Yet the doubling of the two figures in "Der Gefangene und der Sänger" is not simultaneous and static. Just as the poem unfolds through time, so the doubling is a process which gradually turns a singer into a captive and a captive into a singer. The captive becomes more free:

Da war dem Gefangenen freier der Sinn,

while, by the end of the poem the singer is primarily listening

Am Kerker nun lausch' ich von Frührothes Schein
Bis Abends die Farben erblassen.

The doubling which occurs in this ballad is therefore also accurately described as a reversal or an exchange. The significance of this exchange is the subtle yet unavoidable difference Günderrode achieves

in the dialectic of desire portrayed in "Der Fischer" and violated in "Erlkönig."

Desire for the other informs all three of these ballads. In "Erlkönig" desire is expressed only by the "Erlkönig" and only in terms of physical attraction: "Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt." In both "Der Fischer" and "Der Gefangene und der Sänger" desire is expressed in terms of emotion. In "Der Fischer" the fisherman experiences a change of heart from "Kühl bis ans Herz hinan," to "Sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll, / Wie bei der Liebsten Gruß." The "feuchtes Weib," however, reproaches and advises the fisherman instead of expressing desire for him. In Günderrode's poem, both the captive and the singer experience a change of heart and express yearning for the other. The captive describes his change of heart: "'Das krankende Herz ihm gesunder," and his desire: "'Es ziehet mich mancherlei Sehnsucht zu dir." The singer changes from "leichtem und lustigem Sinn" to "so weich und so wehe ums Herz," and describes himself at the end as "sehrend ums Herz."

In "Erlkönig" and "Der Fischer," Goethe's depiction of otherness and desire emphasizes the distance between self and other through its use of idealization and objectification. The poems idealize the "Weib" and the "Erlkönig" away from the fisherman, father, and son, portraying them as inhabitants of other worlds. Removed at a vast distance, the "Weib" and the "Erlkönig" wield a seemingly unexplainable power which allows them each to objectify and thereby possess their respective other.¹⁰

The literal possession of the other achieved by the "feuchtes Weib" and the "Erlkönig" is prohibited from the outset in Günderrode's ballad by the wall of the tower dungeon which separates the two figures. The wall in "Der Gefangene und der Sänger" makes it necessary that the relationship between the singer and the captive not be based on an immediate access which makes a forceful hold possible. The language in "Der Fischer" and "Erlkönig" emphasizes compulsion: "Netz! ihm den nackten Fuß" and "...jetzt faßt er mich an!" In contrast, the captive's desire to touch the singer is expressed in terms of giving: "'Gern gäb' ich dir Lieber! so rief er: die Hand." This is an unfulfillable desire, however. The only means the captive and the singer have to "touch" each other is by voice.

It is paradoxical that although the "feuchtes Weib" and the fisherman, and the "Erlkönig" and the son, are from two different worlds, and although it occurs only in terms of forceful possession, touch is

nevertheless possible for them. The captive and the singer, on the other hand, are from the same world, yet touch is impossible for them. For them, the object of desire is real yet unclaimable. It exists in a zone of confusion and possibility. The German art ballad around the turn of the nineteenth century seems unable to imagine an alternative to objectification and possession, unless the shared isolation from which each individual gleans some comfort in Günderrode's ballad can be considered an alternative. Or, in other words, "Der Gefangene und der Sänger" suggests that Günderrode could imagine the absence of objectification and possession, and that the image of this absence, symbolized by an artificially imposed wall, corresponded more closely to a female poet's experience of relationship at that time than an image of a more developed interactive relationship would.

The confusion and possibility with which Günderrode leaves her reader displaces the seemingly unalterable "foregone conclusion" more typical of the ballad genre. Günderrode's ballad does echo the teleological structuring of the *Kunstballade* in that it retains a definite sense of inevitability. Yet Günderrode achieves this echo while omitting the relentless drive toward absolute tragedy which accompanies the idealization and objectification in Goethe's ballads. Instead, at the end of "Der Gefangene und der Sänger," no resolution is in sight. "Und harren dort werd' ich die Jahre hindurch,...Ich kann den Geliebten nicht lassen." The way in which the indefiniteness of this ending contrasts with the fatal endings of Goethe's ballads invites the reader to interpret the confusion and possibility optimistically; meaning that one could interpret the absence of coercion as the beginning of a positive trend toward viewing the other with respect and friendliness. Given the feeling of uncertainty and the image of the fading sunset with which "Der Gefangene und der Sänger" ends, however, the confusion and possibility seem to be, instead of a positive trend, a suspended moment in view of a horizon beyond which could lie either a beginning or an ending.

In addition to the blending of identities created by the dialectic of desire and the doubling of voices in "Der Gefangene und der Sänger," another such blending occurs in the poem with the designation of one of the figures in the poem as "Der Sänger." "Der Sänger," not only the archetypal poet or storyteller, but also the figure designated by the title of another ballad by Goethe (see below), speaks this poem in the first person. The singer's role as storyteller gives even the first-person immediacy of "Der Gefangene und der Sänger" some distance. Yet because of his active role in this poem, the distance implied by the role of

the singer is significantly less than the distance of an actual narrator. This is another point of departure from both of the Goethe ballads, in which the narrating voice assumes a supposedly universal perspective, providing a frame for the speeches of the poetic figures by introducing and concluding the poem. Rather than following Goethe's model and maintaining the separation between the outside and the inside of the poem, Günderrode's poem combines immediacy and distance within the voice of the "Sänger."

This change implies a fundamental difference between Goethe and Günderrode in respect to the relationship between the identity of the poet and the identities of the poetic figures in the ballad. The invisible male poet behind the scenes in Goethe's ballads remains completely outside of the story by use of the device of the narrator. In contrast, in "Der Gefangene und der Sänger," insofar as the invisible female poet can be identified with the male "Sänger," the poet behind the scenes is present both outside and inside the poem. While Goethe's texts remain completely other than the poet, thereby sustaining autonomy in the narrating voice, Günderrode's text allows more confusion, and therefore also more possibilities of relationship, between the identity of the poet and the identities in the poem.

Is Günderrode present in "Der Sänger?" If she does indeed lessen the distance between the ballad and the poet through her use of the figure of the singer, at the same time she maintains in the poet figure a gap between her identity as poet and her identity as female. There is no room for doubt in German: if she had meant to announce "myself as female poet" she would have written "Die Sängerin." This gesture of veiling herself is one which Günderrode shares with other female poets. Sandra Gilbert and Susan Gubar, in their discussion of nineteenth-century female poets, describe this phenomenon:

Given the maze of societal constraints by which women poets have been surrounded..., it is no wonder that some of the finest of these writers have made whole poetic careers out of the virtue of necessity. We might define this virtue as, at its most intensely articulated, a passionate renunciation of the self-assertion lyric poetry traditionally demands. (564)

If Günderrode was including herself in "Der Sänger," and as a Romantic-era poet she was poetologically bound to do so, she was con-

sciously or subconsciously distancing herself from a separate category of "Sängerinnen," which would have had a very different connotation than "Sänger," and insisting on her place in the (up until then male) tradition of literature, complete with the transformation in that tradition which her occupation of that place would entail.

The disruption of the male literary tradition which occurs when a female poet takes her place in that tradition, and which brings with it the possibility of change, is illustrated by Günderrode's contribution to the *Kunstballade* genre. Günderrode renounces an explicit portrayal of a female poet; in addition, however, she portrays the figure of "Der Sänger" very differently than the male poetic tradition had. Here again a comparison with a ballad by Goethe proves useful.

The singer in Goethe's ballad "Der Sänger" represents the archetypal poet just as Günderrode's singer does, yet he is distanced from the poet Goethe by being the creation of a character in a novel which is narrated in the third person.¹¹ In addition, he is a typical "self-possessed"¹² Romantic poet. He removes himself from external influence, rejecting the gift of the king:

"Die goldne Kette gib mir nicht,

 Gib sie dem Kanzler, den du hast,
 Und laß ihn noch die goldne Last
 Zu andern Lasten tragen!

Further, he compares his art to a phenomenon often associated with freedom, "Ich singe, wie der Vogel singt," and at the end of the poem takes on the pose of a prophet.

Ergeht's Euch wohl, so denkt an mich,
 Und danket Gott so warm, als ich
 Für diesen Trunk Euch danke."

Günderrode's "Sänger," in contrast, "recognizes the limits of self-possession and accepts the capacity to be influenced as a partly voluntary, partly involuntary act . . ." (Ross 139).

Ich horchte der Stimme, gehorchte ihr bald,

 Ich kann den Geliebten nicht lassen.

This singer's ability to listen and not only to form, but also to continue an emotional attachment makes an intimacy possible between the singer and the captive which is impossible in the stories of the "Erlkönig" and "Der Fischer." While the fisherman and the son can neither one even speak to the other who confronts him, the singer and the captive refer to one another as "Lieber" and "Geliebter." Goethe's "Sänger," then, succeeds at posing as independent, and Günderrode's "Sänger" succeeds at maintaining an interdependency.¹³

As the identity of Günderrode as poet and the identity of the singer in "Der Gefangene und der Sänger" overlap, the exchange of voices and identities increases. If Günderrode is present in the singer, then she is also present in the captive. Also by extension, if a gap is maintained between the poet and "die Sängerin," a similar gap is maintained between Günderrode and "die Gefangene," although from an opposite, or perhaps complementary, motivation. While she needed to distance herself from "Die Sängerin" because of that role's lack of precedence, she needed to distance herself from "Die Gefangene" because of that role's all-too-real pervasiveness. These two renounced identities of the poet also participate in the poem's dialectic of desire and the constraint of its unfulfillability.

The identity of the self as poet which Günderrode explores in "Der Gefangene und der Sänger" is a poet who is two selves. Since in this poem the self is split, the project of positing a radical dichotomy of self and other in order to reinforce a sense of a unitary self loses its feasibility. Günderrode is less fascinated with the challenge presented by the incomprehensible other in Goethe's ballads than with the challenge of being two selves at once. As she explores and expresses these two selves in this poem, Günderrode seeks a way into her culture's literary tradition neither as the unified, self-possessed self, nor as the idealized or objectified other, but as a self-questioning confusion.

This balance within the mind is not a confrontation between qualitatively different parts of the mind, nor a mirroring of one part by another, but a balance of two parts that are neither different nor the same. This self-doubling is a form of irony carried from rhetoric to the level of poetic identity. (Homans 209)¹⁴

Just as the Romantics in their texts desire to elude the grip of conventions and institutions, this self-questioning confusion desires to elude the grip of prescribed roles and identities. Because up to that time "female" and "poet" were mutually exclusive terms, and because therefore adopting or replicating any immediately accessible role would have been fatal to an aspect of herself, Günderrode's task became to create in her poetry an identity she had never seen.

One of the results of Günderrode's work on this task is the portrayal of otherness in "Der Gefangene und der Sänger." The vast, un-negotiable distance between the male self and the female other characteristic of Goethe's ballads becomes in this poem a non-issue as the female self endeavors to make two opposing realities (female and poet, "Gefangene" and "Sänger") not only coexistent, but also interchangeable. This poem is an image of the knot of difficulties which confronted the female poet as she attempted the task of making room for herself in the male literary tradition which she valued very highly and in which her education was grounded.

Here again the intersection between the experience of the male Romantic poet and that of the female Romantic poet is significant. Romantic writers held in common the desire to transcend life's confines and to recreate the world, and to do so dictated being cut completely loose from external influence. There is, however, also a significant difference. By attempting to contain themselves through self-possession while at the same time distancing themselves from "nature" by objectifying it as female, the male writers could pose themselves beyond the reach of influence. The female writers, on the other hand, in that they were identified as "other than poet" just as "nature" was, were artificially denied access to what might have been their peers. "Der Gefangene und der Sänger" therefore not only reflects the late-eighteenth-, early-nineteenth-century literary culture, but it also necessarily diverges from it.

Familiarity with "Der Gefangene und der Sänger" introduces a new perspective on that group of *Goethezeit* poems designated as the German art ballads. The "newness" consists in a broader view of the poetry being produced in Germany around 1800, and in the option of a new place to stand from which to view not only the *Kunstballaden* but all those works whose place in the literary canon is long-standing. Most importantly, familiarity with this ballad makes it possible for it to occupy at long last its appropriate place in the tradition of which it is an intriguing product.

NOTES

¹This number of ballads is my own determination. Günderrode's ten ballads appear as follows: in *Gedichte und Phantasien*, "Darthula nach Ossian," "Don Juan," "Der Adept," "Der Traurende und die Elfen," "Mahomets Traum in der Wüste," and "Ariadne auf Naxos;" in *Poetische Fragmente*, "Piedro;" in *Melete*, "Eine persische Erzählung" and "Der Gefangene und der Sänger;" among the *Nachlaß* exclusive of *Melete*, "Das Fest des Maien."

²During her lifetime Günderrode had two volumes of poetry published (which together contain twenty-five works), as well as one short story and three dramas which were published singly in periodicals. All of these works were published under the pseudonym "Tian." An unfinished copy of the suppressed 1806 edition of *Melete* (under the pseudonym "Jon") was discovered and published in part in 1896. This volume contains 17 works. Altogether, including the *Nachlaß*, her works include approximately 55 poems, 10 dramas, and 17 prose pieces. Also of interest are numerous letters and several *Studienbücher*. For a complete publishing history of Günderrode's works, see Günderrode, *Sämtliche Werke* 3: 11-56.

³This brief discussion of the Romantic calling is indebted to Peckham's "Cultural Transcendence: The Task of the Romantics."

⁴Two major contributions to this conversation, both of which inform my approach in this essay, are Homans, *Women Writers and Poetic Identity* and Ross, *The Contours of Masculine Desire*.

⁵"Der Fischer" (1779) and "Erlkönig" (1782) are representative of a group of works by Goethe which explores the relationship between the male and the female (and between the self and the other) by thematizing an attraction between two beings, one of whom is supernatural. Notable among the other ballads in this respect are "Die Braut von Korinth" and "Der Gott und die Bajadere" (both 1798). This theme occurred in *Kunstballaden* before and after Goethe's as well, from, for example, G. A. Bürger's "Lenore" (1774) to C. Brentano's "Die Einsiedlerin" (1808). All quotes from "Der Fischer" and "Erlkönig" are from Goethe 1: 153-55.

⁶Many examples are given by Merlin Stone and Joseph Campbell, among them Danu, identified with the river Danube (Stone 45, Campbell 431).

⁷For example, see Freund 28-34; Fritsch 61-63; and Zons 82-88.

⁸Müller-Waldeck calls attention to the similarity of the two figures as "ein geheimnisvoll-erotisches Prinzip" (445); but the main concern of his essay is, again, interpreting the part the *Erlkönig* plays in the message of the ballad.

⁹On Hermes, see Campbell 416-17 and Graves 63-67.

¹⁰It is important here to note that it is more common in Romantic-era poetry for a female, nature figure not only to be idealized but also to be objectified (to

be the other), rather than to objectify (to be the unitary self). The emphasis on the supernatural quality and the autonomous narrator of the ballad genre make it possible for Goethe to skew this relationship and to portray the more frequently suppressed fear of the incomprehensible other.

¹¹"Der Sänger" was composed in 1783 and was included in *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*, Book 4, Ch. 2; it was first published in 1795 in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Book 2, Ch. 11 (Trunz 1: 484). In the novel the ballad is sung by the "Harfenspieler." All quotes are from Goethe 1: 155-56.

¹²Ross suggests the term "self-possession" to designate the ideology which the male Romantic poet uses to give form to his desire for transcendence (11 and 28).

¹³Of course, since the *Harfenspieler* does accept *Belohnung* from his listeners, the independence in Goethe's "Der Sänger" is at least partly ironic (Goethe 7: 129-31). Neither the self-sufficient ideal nor the profession with material compensation, however, was available to Günderrode.

¹⁴Here Homans is describing the poetry of Emily Dickinson as employing a similar strategy. It would be the task of another essay to explore the similarities (such as their "cloistered" lifestyles) and differences (most obviously their times and places) between Dickinson and Günderrode and thereby to discover the exact significance of this coincidence of poetic strategies.

WORKS CITED

- Blackwell, Jeannine and Susanne Zantop, eds. *Bitter Healing: German Women Writers from 1700-1830*. Lincoln: U of Nebraska P, 1990.
- Campbell, Joseph. *The Masks of God: Primitive Mythology*. 1959. New York: Penguin, 1977.
- Freund, Winfried. *Die deutsche Ballade*. Paderborn: Schöningh, 1978.
- Fritsch, Gerolf. *Die deutsche Ballade zwischen Herders natürlicher Theorie und späterer Industriegesellschaft: Ein literaturdidaktischer Kurs. Zur Praxis des Deutschunterrichts 8*. Stuttgart: Metzler, 1976.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Gilbertson, Philip. "Boundaries and the Self in Romanticism." *English and German Romanticism: Cross-Currents and Controversies*. Ed. James Pipkin. Heidelberg: Carl Winter, 1985. 143-151.
- Goethe, Johann W. von. *Goethes Werke*. Ed. Erich Trunz. 14 vols. Hamburg: Wegner, 1948.
- Graves, Robert. *The Greek Myths: Volume One*. 1955. London: Penguin, 1988.

- Günderrode, Karoline von. *Sämtliche Werke und Ausgewählte Studien*. Ed. Walter Morgenthaler. 3 vols. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1991.
- Homans, Margaret. *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*. Princeton: Princeton UP, 1980.
- Metwally, Nadia. "Von der Ballade zur Travestie der Ballade: Ein Vergleich zwischen Goethes Ballade 'Der Fischer,' Kellers 'Seemärchen' und Schwitters 'Die Nixe.'" *Der Deutschunterricht* 37.6 (1985): 87-93.
- Müller-Waldeck, Gunnar. "'Der Erlkönig'--'Der Fischer': Zur Gestaltung des Phantastischen in zwei Goethe-Balladen." *Weimarer Beiträge* 30 (1984): 438-447.
- Peckham, Morse. "Cultural Transcendence: The Task of the Romantics." *English and German Romanticism: Cross-Currents and Controversies*. Ed. James Pipkin. Heidelberg: Carl Winter, 1985. 35-57.
- Ross, Marlon B. *The Contours of Masculine Desire: Romanticism and the Rise of Women's Poetry*. New York and Oxford: Oxford UP, 1989.
- Stone, Merlin. *Ancient Mirrors of Womanhood: A Treasury of Goddess and Heroine Lore from around the World*. Boston: Beacon, 1984.
- Treder, Uta. "Das verschüttete Erbe: Lyrikerinnen im 19. Jahrhundert." *Deutsche Literatur von Frauen*. Ed. Gisela Brinker-Gabler. München: C.H. Beck, 1988. 27-41.
- Trunz, Erich. Anmerkungen des Herausgebers. *Goethes Werke*. By Goethe. 14 vols. Hamburg: Wegner, 1948.
- Zons, Raimar S. *Randgänge der Poetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985.

Fritz Lang's *Metropolis* and Reactionary Modernism

Barbara Hales

Wir müssen eindringen in die Kräfte der
Großstadt, in die Kräfte unserer Zeit, die
Maschine, die Masse, den Arbeiter.

- Ernst Jünger, "Großstadt und Land"

The relationship between German director Fritz Lang's film, *Metropolis*, and fascist doctrine of the Third Reich is closer than some critics have suggested. While critics such as Lotte Eisner and Andreas Huyssen have made the connection between *Metropolis* and both German Expressionism and *Neue Sachlichkeit*, these interpretations fail to address the notion that the growing conservative movement in Weimar Germany may have informed Lang's work. Huyssen's claim that *Metropolis* vacillates between the destructive capacity of technology, found in the expressionism of post World War I Germany, and the cult of technology in the era of *Neue Sachlichkeit* (67), ignores the influence of conservative ideologues on Weimar culture and politics. Huyssen notes that Fritz Lang's exile distances the director from any complicity in Hitler's regime. But Lang's part in the founding of the direction group of the NSBO (*Die Nationalsozialistische Betriebsorganisation*) in 1933, shortly before his flight from Germany, conspicuously links Lang to conservative modernist/national socialist thinking apparent in Weimar Germany and in Hitler's Reich. The idea of Fritz Lang as fascist film maker thus deserves some consideration. It is time to question the scapegoating of Thea von Harbou as Lang's "fascist script writer" (Eisner, *Haunted Screen* 232-33), and to reevaluate Lang as a director influenced by the brand of conservative modernist ideology present in the twenties and thirties in Germany.

Nazi Propaganda Minister Joseph Goebbels' interest in *Metropolis*, as well as in Lang's *Nibelungen* series, prompted him to offer Lang the leadership of the entire German film production in 1933. The ideas of romanticism and the cult of technology, found in both

Metropolis and the *Nibelungen* series, were in fact already a vital part of fascist ideology.

In a discussion of Fritz Lang's monumental film, *Metropolis*, elements of romantic thought work in tandem with glorified images of technology to form a filmic text. This combination reflects certain elements of Weimar conservative thinking, made popular by figures such as Ernst Jünger and Oswald Spengler, whose conservative modernist philosophies were appropriated by the Nazis in forming the doctrine of "stählerne Romantik," representing the national socialist effort to discover a "new romanticism in the results of modern inventions and technology" (Goebbels qtd. in Herf 196). Spengler's inventor/discoverer is captured in *Metropolis* in the character of Rotwang, who delves into nature's secrets as a futuristic Faustian figure. Jünger's notions of an ultimate will and human sacrifice to technology may also be seen in the film, in the symbiotic relationship between worker and machine. It is not known whether Lang intentionally set out to capture the conservative idea of binding *Technik* and *Kultur*, but Lang has been reported as having said that "what interested him most in *Metropolis* was the conflict between the magical and occult (the world of Rotwang) and modern technology" (Eisner, *Fritz Lang* 90).

Lang's classic film, *Metropolis*, as I will argue, is a visual testament to the strength and beauty of technology. It is a reflection of the cult of *Technik* and *Kultur* found in Weimar conservative circles after the First World War. Jeffrey Herf defines the philosophy of conservative modernism as a "reconciliation between the antimodernist, romantic, and irrationalist ideas present in German nationalism, and the most obvious manifestation of means-end rationality [of] modern technology" (Herf 1). Informed by Herf's writings on reactionary modernism, I will turn to a brief description of conservative modernism in order to juxtapose this brand of conservative ideology to Fritz Lang's *Metropolis*.

The conservative modernist devotion to technology and to romantic tradition is cited as a direct result of German military defeat in 1918. For many Germans, the Weimar government was a symbol for German national humiliation and resignation, which according to Herf, incited a conservative revolution:

The conservative revolution as a cultural and social movement was a product of the lost war and its consequences....The leading figures of both the conservative revolution and of National Socialism were born between 1885 and 1895....The war gave them a contempt for

bourgeois society, accustomed them to violence, and gave them a sense of community. (Herf 23)

Those men who fought together in World War I found what Herf describes as a concrete utopia in the trenches, a community superior to bourgeois society. This conceptualization of utopia developed into a political ideology, borrowing the primacy of the self and its will from the German Romantic movement and from a new respect for technology acquired through the war experience. The joining of the romantic notion of will and technology, the combination of technology and culture (Herf 2), formed an ideological basis.

Proponents of the ideology of conservative modernism believed that a bond between technology and irrational thought could call up experience which existed on a metaphysical plane. For Jünger, technology became the embodiment of will and beauty, and was a key to the mysteries of nature or the metaphysical. Technology thus was essential in self-fulfillment, and potentially unmasked "den eigentlichen Sinn des Lebens" (1: 461).

Oswald Spengler shared many of Ernst Jünger's views on the linking of metaphysical experience and technology. Spengler's idea of Western man as discoverer or inventor capable of unleashing the hidden powers of nature, justified the exploration of technology as a form of nature (Spengler 1186). Through exploring the "magic soul" of technology, the inventor could expand into the realm of nature, realizing a drive to conquer natural forces (Spengler 1186).

The conservative embrace of self-realization through authentic experience and renewal of personal identity may be seen in much of German romantic literature. The German romantic era of the late eighteenth and early nineteenth centuries was revolutionary in that it abandoned the objective rationalism of Enlightenment thought and attempted to find the true essence of nature through the notion of self. Novalis' plea, "Wo gehn wir denn hin? Immer nach Hause" (qtd. in Grassi and Hess 200) was important in the romantic search for the intimate community to be found in the mysterious forces of nature. In the opinion of many romantic thinkers, the unconscious provided the key to unlocking these mysteries. But nature's mysteries were often considered to be very dangerous. As seen in the tales of E.T.A. Hoffmann, a romantic preoccupation with the world beyond, or the world of the supernatural, could unleash the "*Ur-forces*" of good and evil. Terrors apparent beneath the surface of romanticism represented the secret hidden in nature. Thomas Mann's discussion of German Romanticism, recognizes in romantic

thinking "a dark powerfulness and piety . . . an ancientness of soul that feels close to the cthonic, irrational and demonic powers of life" (qtd. in Craig 194).

The evil side of romantic mystery, the fascination with death and the notion of change affected by violent means, is an important aspect of German Romanticism which was appropriated by reactionary modernists like Oswald Spengler, in forming their own brand of romanticism. In the modern world, Spengler saw the dark forces at work under the machine surface (Spengler 1189). Western man's soul was destined to look beyond the surface of these modern artifacts. As inventor or discoverer, Western man would be able to unlock the secret mysteries of the natural world.

Like Oswald Spengler, Ernst Jünger also explored the power of the machine. Jünger's belief in a "magical realism" presents a celebration of technology and the machine. In Jünger's essay, "Nationalism and Modern Life" (1927) the technology of the city is portrayed as no less mystical than the natural landscape praised by German Romantics (Herf 85). A simple street scene for Jünger becomes cause for celebration:

In the big city, between automobiles and electric signs, in political mass meetings, in the motorized tempo of work and leisure...it is necessary to stand like a person from another world...and say: All of this has its meaning, a deep meaning, which I felt also in myself. (Jünger qtd. in Herf 84)

In Jünger's essay, "Großstadt und Land" (1926), the spirit of the city depicts the ideas of "Blut, Tradition . . . und Rasse" (579). It is the city, not the countryside, which possesses the spirit to energize a new Germany. According to Jünger, "wesentlich ist, daß sie [die große Stadt], das Gehirn ist, durch das der Grundwille unserer Zeit denkt, der Arm mit dem er schafft und schlägt und das vermittelnde Bewußtsein, durch welches das Endliche das aufnimmt, was das Unendliche ihm zu sagen hat" ("Großstadt und Land" 581). The metropolis could then fulfill romantic yearnings, which were directed towards the pastoral in nineteenth century German Romanticism (Träger 56).

The idea of yearning is important in Ernst Jünger's concept of the modern metropolis. Individual yearning must melt into a larger life cycle, where the individual becomes a part of the innermost will. In order to insure that the individual becomes a part of this common will, the state must mobilize technology, unleashing disciplined life, where indi-

vidual freedom is lost to authoritarian planning (7: 127). For the individual as worker, this disciplined life under the confines of technology brings with it "ein mit Lust gemischtes Gefühl des Entsetzens" (7: 128). Workers recognize a type of sado-masochistic pleasure in submitting to technology, as technology functions as a source of beauty and danger (7: 128). In the service of machines, Jünger's worker can experience a thrill in the functioning of engines, "die kalte, niemals zu sättigende Wut, ein sehr modernes Gefühl, das im Spiel mit der Materie schon den Reiz gefährlicherer Spiele ahnt" (9: 154). Thus, the worker gains a relationship to elementary power through domination by and service to technology (8: 94).

The notion of the inventor who delves into the world beyond in search of the secrets of nature, and the idea that technology is linked to nature, are both played out in the film *Metropolis* in the character of the diabolical inventor, Rotwang. Rotwang is essential to industrialist John Fredersen, in Fredersen's plan to maintain the separation between capital and labor. Fredersen and Rotwang conspire to construct an evil Maria figure, who will "sow discord among the workers" (Lang). The plan involves capturing the worker's spiritual leader, Maria, and creating from this good Maria's body a double, who looks like Maria, but is really the evil prototype robot programmed to lead the workers astray. Rotwang's invention of the robot, and the robot's transformation into the evil Maria are key narrative elements. Rotwang's creation of the evil Maria is the catalyst which leads to the destruction of the workers' city, and ultimately brings Fredersen and the workers together in the end.

Rotwang the inventor then holds the fate of the city of *Metropolis* in his hand(s). Rotwang fashions this fate in his cavernous laboratory, where he uses a combination of ancient alchemy and electrochemistry to carry out his experiments. In a step back into the mystical past of wizards and sorcerers, his laboratory is housed in an ancient building supported by underground catacombs, resembling the architecture of the Jewish ghetto seen in Paul Wegener's film, *Der Golem*. The dangerous nature of his conjuring and the construct of his Jewishness signal Rotwang's otherness, which is initially checked by Fredersen. Just as the Jew, for Jünger and Spengler, possesses the power of the outsider the Jew Rotwang, is the harbinger of nature and thus threatening and powerful.

More mystical still is Rotwang's dedication to the memory of his dead lover, Hel. The character of Hel, cut from the American version of *Metropolis*, is the deceased wife of Fredersen and formerly the object of desire for both Rotwang and Fredersen. Rotwang's worship of an

enormous bust of Hel in the original version, signifies Rotwang's allegiance to his deceased lover, Hel, the underworld goddess of the dead who appears in the Nordic saga "Ossian" (Fischer 76). Similar to the romantic preoccupation with the dead, Rotwang is looking to uncover the secrets of nature through a bond with the underworld.

In the setting of Metropolis or mother city, Hel, the goddess of the underworld is Rotwang's guiding force in uncovering other-worldly mysteries ("For me she [Hel] is not dead . . . for me she lives!" (Lang qtd. in Patalas 163)). And the instrument which Rotwang uses in his search for these mysteries is the good Maria from the workers' city. The good Maria provides a link to nature which Rotwang exploits. Maria has already mastered the secret power of the catacombs in her religious speeches to the workers. Maria's realm, the bowels of Metropolis, presents a type of giant womb, holding the mysteries of life and death. Maria's relation to the catacombs and her status as messiah figure define her as liaison between this-worldly and other-worldly existence, the space which Rotwang is trying to bridge.

Rotwang's splitting of the good Maria opens up nature's mysteries. The product resulting from this split, the evil Maria, holds the secret of the ages. A combination between machine and woman, the evil Maria is a combination of the organic and robotic bodies. The notion of Maria as cyborg reflects conservative modernist ideas of the joining of machine and body. According to Ernst Jünger, the transferring of the inner will onto technology not only creates a man-machine symbiosis, but is also an improvement on the body. Unlike the human body, the machine is capable of achieving utopian flawlessness (1: 446). In the words of Rotwang, the robot "made in the image of man, never tires or makes mistakes" (Lang).

Rotwang's return to nature through technological invention reflects Jünger's idea of coming in contact with the elementary (8: 54). Technology's magic soul, in the Spenglerian sense of the phrase, has been broached by the inventor figure who knows how to deal in magic. But as much as the evil Maria is the representative of modern technology, she is also the embodiment of the romantic notion of the dangerous woman. The dark nature of woman as devouring demon and deceiver is portrayed in the romantic literature of the nineteenth century. Woman, with her reproductive functions of menstruation, pregnancy, and birth, appears in romantic literature in relation to fluid. Woman is both oceanic and dangerous. In a nineteenth century "song of the ocean," woman is flowing and vengeful: "Ancient ocean with your crystalline waves, you are laid out like the azure stains we see on the beaten backs of cabin

boys; you are a monstrous blue beaten into the back of the earth" (Lautreamont qtd. in Theweleit 360). In nineteenth century romantic literature, woman as flood (flood of desires) is let loose as the representative of a dark nature, only to be damned up again in the end.

The representation of woman as desirous and desiring flood is evident in *Metropolis* in the character of the evil Maria. The first shot of the evil Maria outside the laboratory shows her striking a seductive pose with industrialist Freder, which is viewed in horror by Freder's son, Freder. The father and son's competing desire for Maria sends Freder into an hallucinatory trance, in which he sees the Maria riding the giant beast of the apocalypse, a monster representative of Hel's underworld. In an expressionist montage of images, Freder hallucinates a series of visions depicting both desire and death. The seductive belly dance of the evil Maria is juxtaposed to a statue of death which has come alive and is wielding a scythe. As the statues of the seven deadly sins come to life in Freder's imagination, the sins meld into an image of a thousand disembodied eyes watching the evil Maria's strip tease. Notions of inner visions and apocalypse, evident in German Romanticism, and in German Expressionism of the early twentieth century, come together in her dance. The exaggerated movement and flowing dance steps suggest the expressionist aesthetic of inner state expressed in movement. The evil Maria as monstrous flood of desire is a part of nature unleashed onto the male community, wreaking havoc and inciting a type of fragmentation (disembodied eyes) and violence (the flooding of cities).

The evil Maria's performance in the catacombs, directly following her seductive dance, is a further example of woman as dangerous spectacle. Standing at the altar of crosses and seductive candlelight, Maria's plea to the workers ("let the machines stop" (Lang)) is delivered in the form of a toned down strip tease. Maria, wringing her dress from her chest, implores the workers to group around her and hear her message. The workers' rage as they prepare to carry out the evil Maria's orders, takes the form of a mob scene, where raging desire is unleashed on the machines of metropolis.

Thus the dark mysteries of nature and technology are played out on the body of the evil Maria. In the end, this body signifies the destructive capacity of nature and a type of sexualized technology which can only be controlled by defeat and death. The immolation of the witch/robot, Maria, at the hands of the workers, pictures the natural outcome of the fight between good and evil forces. The trope of good versus evil, a common device in German romantic literature, can be seen in

Joseph von Eichendorff's *Ahnung und Gegenwart* (1815) as the confrontation between "Licht und Schatten . . . in wunderbaren Massen gewaltig miteinander, dunkle Wolken zieh'n Verhängnisschwer dazwischen, ungewiß, ob sie Tod oder Segen führen" (Frühwald and Schillbach 380).

At the end of the film, *Metropolis*, the evil Maria is suppressed, as the forces of good have won out over evil. But a representative of nature continues to exist in the form of the good Maria. The good Maria, shown as a mother figure during the flood, remains a mystery in her qualities as Madonna. The good Maria's potential to release her Doppelgänger also marks her as a potential threat, the danger of nature run amok. Woman as dark nature, portrayed in *Metropolis*, is similar to the dangerous figure of woman in German romantic literature and in the literature of various conservative modernists. Ernst Jünger's notion of woman as "eine Frauenleiche mit strähnigem Haar, auf schwarzen Grundwassern treibend" (7: 23) is tied to romantic notions of woman as part of a fluid, mystery, and death.

The dark side of nature, uncovered by the inventor Rotwang and embodied in the cyborg Maria confirms Siegfried Kracauer's notion that "Metropolis was rich in subterranean content" (Kracauer 163). The joining of technology and female sexuality in the evil Maria shows a tampering with nature and a delving into the subterranean powers of the underworld, symbolized by Rotwang's pentagram. In the context of conservative modernist philosophy, exploring the mysteries of nature constitutes getting beyond surface form, and exploring hidden truths beneficial to the individual through a strengthening of the common will. According to Ernst Jünger, behind all outer form exists a hidden will. The surface mechanical form of technology represents the shell covering a deep moving power. Jünger's theories involving the bond between outer form and hidden will are important in a juxtaposition of the idea of technology portrayed in *Metropolis* to technology seen in conservative modernist writings.

Ernst Jünger's description of the cult of labor, "das Tempo der Faust, der Gedanken, des Herzens, das Leben bei Tage und Nacht, die Wissenschaft, die Liebe, die Kunst, der Glaube" (8: 72), is captured in the images of technology portrayed in the film, *Metropolis*. While *Metropolis'* narrative describes the exploitation of workers via industrial management, the beauty in the images of technology carry greater weight in determining the mood of the film. The first sequence of *Metropolis* attests to the splendor of technology, which overpowers the dark severity of the workers' situation in subsequent scenes.

The opening sequence in *Metropolis* begins with a majestic skyscraper in a city setting, bombarded by sharp, geometrical shards of light. The two-dimensional drawing of the city skyline is expanded into a world of three-dimensional pistons moving up and down. The pistons flooded by light introduce a futuristic montage of machines, providing a juxtaposition of various machine parts in perfect rhythm and synchronicity with their environment. With a series of cuts from moving pistons and synchromeshes to a ten hour clock, then to a group of horns releasing streams of smoke, a link with technology and the city is made through a grand array of powerful images.

Most film critics at the end of the twenties agreed that the "interesting portions of *Metropolis* [were] those which show[ed] machinery and the mechanized mankind of the future" (Seldes qtd. in Ott 140). Luis Buñuel, writing for a Spanish journal in 1927, saw in *Metropolis* a mechanized world, where "physics and chemistry [were] transformed into rhythm" and where there was "never a static moment" (qtd. in Eisner, *Fritz Lang* 93). While Buñuel comments on the dangerous syncretism of the *Metropolis* narrative, his fascination with the film's impressive technology reflects a cyborg mentality which undercuts left political critique of the text. This ambiguous relationship to technology suggests that inner beauty and the functioning of machinery form a union which is captured in the worker's symbiotic relationship to the machine. The workers share the rhythm of the machines: "their arms become the spokes of an immense wheel, their bodies set into recesses on the facade of the machine-house represent the hands of a gigantic clock. The human element is stylized into a mechanical element" (Eisner, *Haunted Screen* 229).

The blending of machine and man implies the melding of body and machine parts, similar to Rotwang's creation of the cyborg Maria. This notion of the joining of technology and the human body, is common in the writing of German engineers in the late nineteenth and early twentieth centuries. These engineers were both the forerunners and later vital contributors to conservative modernist *Lebensphilosophie* apparent in Weimar Germany. Their writings express the desire to join or replace the weaker parts of the human body with machine parts. In the work of engineer Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (1877), the logic of replacing human organs with mechanical devices is presented in detail. The hammer would replace the arm, eyeglasses, telescopes and loud speakers were to replace the human eye and ear, and telephone and telegraph were external versions of the nervous system (Herf 158). In *Technik und Kultur* (1906), engineer Edward Mayer dis-

cusses the "instinct to reform" a part of "human essence" which is at work to de-mystify nature (qtd. in Herf 158). In Meyer's words, the "essence of technology, is the secret of man's victory" (qtd. in Herf 158). And returning to the ideas of Ernst Jünger, the blending of worker and machine could achieve the perfection of the machine. In this perfection, the worker would realize the advantages of authoritarian planning and the disciplined life under technology (7: 127).

The union of man and machine, a notion common to conservative modernist representatives such as Kapp and Jünger, is clearly seen in various scenes in *Metropolis*. The main machine complex, shown at the beginning of the film when the machinery overheats, is composed of a vast towering mountain of machine parts, with individual niches where workers fit and meld with the electric dials and settings. As the workers operate the machinery, they move in tune with the machine, like cogs in the giant wheel of technology. But even when the workers are separated from the machine world, their machine-like characteristics and mass movements resemble the machine. In *Metropolis*, the symmetry and rhythm of the workers represent technology in its synchronicity and precision.

In her book, *The Haunted Screen*, Lotte Eisner discusses the machine-like quality of the crowd scenes in *Metropolis*. These mass scenes, resembling Erwin Piscator's "agglomeration of human figures" of the *Sprechchöre* (Eisner, *Haunted Screen* 223), take on the role of the machine in their power and symmetry. The opening montage in *Metropolis* foreshadows the rhythm and synchronicity of the mass movement of workers at the beginning of the film, who enter the elevator in the process of changing working shifts. The mass of workers meet in "two columns . . . marching with rhythmic, jerky steps, . . . the solid block of workers . . . heaped into the lifts, heads bowed, completely lacking individual existence" (Eisner, *Haunted Screen* 225). Also the deployment of workers who cross the courtyard of their underground housing complex depicts the "mechanical distribution of the impersonal masses . . . moving in several rectangular or rhomboidal divisions, whose absolute sharpness of outline is never broken by an individual movement" (Eisner, *Haunted Screen* 225-26). Even the procession of worker-victims who willingly enter the mouth of Moloch in Freder's hallucination, proceeds in machine-like fashion. The columns of workers who go into the mouth of Moloch signify the ultimate bonding of worker and machine, as the cold fury of the machine is never satiated.

The mass of workers further functions as machine entity when all the machines are destroyed. The workers' circular motion around the disabled machinery takes the place of the machines themselves in its symmetry and precision. At the end of the film, when the workers march to the cathedral in their triangular procession, the workers as mass declare the power and majesty of the machine. The power of this image cannot be compromised by the scene's sentimental narrative, which describes a union between the brain and the hands via the heart.

The worker's oppression in their underground industrial existence, symbolized in the Tower of Babel scene, is made apparent in the workers' desire to destroy the machine room. But the images of technology presented at the beginning and throughout the film, the grand enormity of the machinery, and the breathtaking cityscapes of *Metropolis*, overwhelm the notion of oppression and violence played out in the narrative. The workers of the modern city appear to be so symbiotically connected to the machines that a separation between worker and machine seems impossible. The end of the film supports the notion of symbiosis, as the workers remain workers in a truce between the hands and the brain. Whatever hardships the workers encounter in the service of the machines, technology wins out in the end. The beauty and eternal quality of the city of *Metropolis* is assured continued existence through a reconciliation between management and labor.

In an analysis of the role of technology within the diegesis of *Metropolis*, it is interesting to look outside the film to the technology involved in the production of the film itself. Just as Lang's film portrays a future city of technology and light, the filming of *Metropolis* is inextricably connected to the city and its technology. Shot in the UFA studio in Berlin and produced at a cost of over five million marks, Fritz Lang utilized technical developments unheard of at the time. Lang's use of the Eugen Shüfftan Process, a system involving rear-screen projections, mirrors, and miniatures, was heralded by the German film industry, and closely watched by Hollywood. The thirty-seven thousand actors and numerous giant machines manipulated in this monumental film effort, attest to the fact that technology was an integral part of the making of *Metropolis*. The medium of film was itself an extension of technical innovation apparent in the Weimar of the twenties:

[Das Kino] ist kurz, rapid, gleichsam chiffriert, und es hält sich bei nichts auf. Es hat etwas Knappes, Präzises, Militärisches. Das paßt sehr gut zu unserem Zeitalter, das ein Zeitalter der Extrakte ist. (Friedell 43)

The twenties in Germany were further marked by the implementation of American technical and industrial innovations. The Americanization of the workplace, the advent of mass production, consumption, Taylorism, and the rationalization of industry in German cities may all be seen as influencing Lang's film, which was heavily indebted to its technical era. Like Rotwang the inventor, Lang's own fascination with technology led him to create the most expensive film of the Weimar era, employing his skills as an architect and builder in order to capture the precision and technical prowess of the twenties.

Critics who reviewed Fritz Lang's film, *Metropolis*, in 1927, were singularly impressed by the image of technology. The magazine *The New Republic* praised "*Metropolis* with its beautiful shots of fantastic buildings, and its terrific use of electrical phenomena as elements in a dynamic composition which actually becomes the climax of the picture" (Seldes qtd. in Ott 140). Another review of the film by *The Nation* commented on the thrill of the machine: "only the machines seem real; gigantic purring gods grinding down life. Machines, machines, machines, sliding through the earth, challenging the cosmos, pounding out human resistance as they set the awful tempo of life" (Gerstein qtd. in Ott 134). Even the audience who viewed the film's première at the UFA Palace in Berlin in 1927 commended its visual and technical qualities. It was Axel Eggebrecht, alone among Weimar critics, who stressed the failure of *Metropolis* to adequately portray the technology of the future, and urban life of the present (Huyssen 66). While many people who reviewed *Metropolis* found fault with the reconciliation between capital and labor at the end of the film, the cyborg magic of *Metropolis* enchanted critics and audiences alike in Europe and America.

The foregrounding of technology in *Metropolis* thus exposes a level of analysis which has been ignored by critics. *Metropolis* is not only embedded in the age of American technological innovation in Europe, and in an age which criticized this technology (German Expressionism), but also in a time when writers like Ernst Jünger and Oswald Spengler were exploring the power of the machine and its relation to human will. Acknowledging Jeffrey Herf's thesis that there is a connection between German Romanticism and the glorification of technology inherent in the works of various Weimar conservative ideologues, it is clear that the ideas of conservative modernism resonate within Lang's film, *Metropolis*. *Metropolis*, with its mystical inventor, its impressive machine city, and its seductive technology reflects conservative modernist thinking in Weimar Germany, and resembles the Nazi notion of

steely romanticism in the thirties and forties. The film, *Metropolis*, an aesthetic appealing to both Goebbels and Hitler, is ultimately a sign of its time.

WORKS CITED

- Craig, Gordon. *The Germans*. New York: Viking Penguin, 1982.
- Eisner, Lotte H. *Fritz Lang*. New York: Da Capo Press, 1976.
- . *The Haunted Screen*. Berkeley: U. of California Press, 1973.
- Fischer, Ernst. *Ursprung und Wesen der Romantik*. Frankfurt a.M.: Verlag Sender, 1986.
- Friedell, Egon. "Prolog vor dem Film." *Kino-Debatte: Literatur und Film 1909–1929*. Ed. Anton Kaes. Tübingen: Max Niemeyer, 1978.
- Frühwald, Wolfgang and Brigitte Schillbach, eds. *Joseph von Eichendorff Werke*. Vol. 2. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.
- Grassi, Ernetto and Walter Hess, eds. *Novalis*. Reinbeck: Rowohlt, 1963.
- Herf, Jeffrey. *Reactionary Modernism: Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Jünger, Ernst. "Großstadt und Land." *Deutsches Volkstum* 8 (1926): 577–581.
- Jünger, Ernst. *Sämtliche Werke*. 15 vols. Stuttgart: Klett-Cotta, 1980.
- Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 1947. Lang, Fritz, dir. *Metropolis*. With Brigitte Helm and Gustave Fröhlich. Berlin, 1926.
- Ott, Frederick W. *The Films of Fritz Lang*. Secaucus: Citadel Press, 1979.
- Patalas, Enno. "Metropolis, Scene 103." *Close Encounters: Film, Feminism, and Science Fiction*. Eds. Constance Penley, Elisabeth Lyon, Lynn Spigel, and Janet Bergstrom. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Spengler, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes*. München: Verlag Beck, 1923.
- Theweleit, Klaus. *Male Fantasies: Women, floods, bodies, history*. Trans. Stephen Conway. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Träger, Claus. "Ursprünge und Stellung der Romantik." *Weimarer Beiträge* (1975): 37–73.

Franz Werfels Exildrama *Jacobowsky und der Oberst*: Eine Interpretation im Hinblick auf Werfels Privattheologie

Sung-Hyun Jang

Die Machtübernahme Hitlers im Jahre 1933, begleitet vom Reichstagsbrand, der Bücherverbrennung, der Judenverfolgung, der Besetzung Österreichs und der Tschechoslowakei, dem Kriegsbeginn, sowie von Geistfeindschaft und Unfreiheit, löste entscheidende Emigrationswellen aus. Unter den Emigranten befanden sich viele Schriftsteller, die außerhalb der deutschen Grenzen weiterschrieben. Obgleich es ihr gemeinsames Ziel war, der Unterdrückung des Nazi-Regimes zu entgehen, waren die Einzelheiten ihrer Exilerfahrungen, die Gegenstände und Themen ihrer literarischen Schriften sowie ihre politische Stellung verschieden. Die Uneinheitlichkeit jener unter der Formel der "deutschen Exilliteratur" faßbaren Literatur wurde schon von einer Reihe von Germanisten beobachtet. Thomas A. Kamla bemerkt dazu:

The distressing reality of exile was shared by all; yet the reactions were divided. Grouped together by a common fate but segregated by conflicting attitudes, beliefs, and ideologies, the emigration of 1933 exhibited a variety of individual actions and motivations that became typical through the experience of identical hardships and misery. (16)

Ähnlich argumentiert auch Werner Berthold:

Der Begriff "Exil-Literatur" täuscht ja eine Einheitlichkeit und Gemeinsamkeit vor, die in Wirklichkeit gar nicht besteht. Zwischen allen Autoren...läßt sich keine andere Gemeinsamkeit finden, als daß sie alle (aber aus ganz verschiedenen Gründen) vor Hitler geflüchtet waren und im Exil in Freiheit ihre Meinung äußern konnten... (zit. in Wegner 19)

Schon im Bereich der politischen Stellungnahme der Exilautoren läßt sich eine gleitende Skala beobachten, die jenen Vorschlag einiger Germanisten, an die Stelle von "Exilliteratur" den Begriff "Antifaschistische Literatur" zu setzen¹, ungerecht erscheinen läßt. Aus der Uneinheitlichkeit der "Exilliteratur" muß man vielmehr folgern, daß die zwei Begriffe nicht deckungsgleich sind und somit daß ihre Konkurrenz kaum sinnvoll ist. Dies zu beweisen gehört zum Nebenzweck der vorliegenden Arbeit. So teilt zum Beispiel Jost Hermand deutsche Exil-Schriftsteller in drei Gruppen ein, nämlich "resignierend-eskapistische, kulturbewußt-humanistische und aktiv-antifaschistische Gruppen" (75). Angesichts der Vielfältigkeit der Stoffe und Themen der Exilliteratur erscheint diese Einteilung ziemlich sinnvoll.

Die vorliegende Arbeit, die sich mit Franz Werfels Drama *Jacobowsky und der Oberst* beschäftigt, will die These unterstützen, daß das Drama, obwohl es im Exil entstanden ist und das Exil-Dasein zum Gegenstand nimmt, dem Nationalsozialismus kaum Widerstand leistet. Sie will versuchen, die Frage zu beantworten, warum dieses Drama, entgegen der landläufigen Meinung, kaum als antinationalsozialistisch anzusehen ist. Diese Aufgabe gibt zuerst Veranlassung, das Werk im Kontext der gesamten Schriften Franz Werfels, besonders in bezug auf seine theologischen Anschauungen, zu untersuchen.

Franz Werfel gehört bestimmt nicht zu jener Gruppe von Schriftstellern, die den Realismus an sich für das höchste Ziel ihrer Kunst halten. Hugh W. Puckett beobachtet:

His [Werfel's] pages are full, to be sure, of very natural dialogue and well-informed descriptions, but these are not there for their own sake but rather as the raft to float his metaphysical ideas, which for him are the only true reality. (120)

Literatur war für Werfel nur ein Mittel zum Zweck, nämlich zur Mitteilung seines metaphysischen Gedankens. Werfel äußert sich in einem Gespräch mit Adolf D. Klarmann folgendermaßen:

Die höchstmögliche Form moderner Epik sind die mystischen Grundtatsachen des Geisterreiches...dargestellt mittels des verschlagen-bescheidenen Realismus in

unauffälligen Geschehnissen und Figuren des gegenwärtigen Alltags. Nur ganz höhere Intellekte unter den Lesern erkennen die Symbolik.... (zit. in Klarmann, "Franz Werfels Weltexil" 45)

So beobachtet man bei Werfel, daß sein Werk oft auf mehr als einer Ebene placiert ist und daß sich in ihm hinter der scheinbar realistisch-alltäglichen Handlung die metaphysische Unterströmung durchsetzt. *Jacobowsky und der Oberst* ist ein treffendes Beispiel, da in dem Stück der symbolische Hinweis Werfels überall--in der Charakterisierung der Figuren, der Handlung, den Bühnenanweisungen, den Requisiten und sogar in den Namen der Figuren²--zu spüren ist. Das Drama ist, um mit Klarmanns Worten zu reden, "ein hervorragendes Beispiel Werfelscher metarealistischer Kunst, die versteckteste Allegorie, das gelungenste Mysterienspiel der Gegenwart, in dem...die komische Tragödie von der Mission des Christen und des Juden entrollt wird" ("Franz Werfel und die Bühne" 101).

Die Haupthandlung des Dramas ist die gemeinsame Flucht von dem polnischen Juden Jacobowsky, der schon als Fluchtstationen Polen, Deutschland, Wien und Prag hinter sich hat, und dem polnischen Obersten Stjebinsky, auf dessen Kopf die Deutschen einen Preis ausgesetzt haben, sowie seiner Geliebten Marianne und seinem Burschen Szabuniewicz, aus Frankreich zur Zeit des deutschen Sieges. Die Zeit, in der das Drama angesiedelt ist, wird vom Beginn des Zweiten Weltkriegs im Jahre 1940 markiert, als die Macht der Nazis ihren Höhepunkt erreichte und viele Leute ins Exil gehen mußten, um der Verfolgung der Nazis zu entgehen.

Es besteht in der gesamten Handlung des Dramas kein Zweifel, daß Werfel in *Jacobowsky* eine religiöse Wahrheit zu offenbaren versucht, nämlich das Verhältnis von Judentum und Christentum im Heilsplan Gottes. Gottes Heilsplan ist jedoch erst am Ende der Zeiten zu verwirklichen. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, zwischen der realistischen Zeit, in der sich die Vorgänge des Dramas abspielen, und dem eschatologischen Zeitende eine Parallele zu ziehen. So kann Hitler, wie Jacobowsky erwähnt, "nur ein anderer Name für die Schlechtigkeit der Welt" (280) sein, die Schlechtigkeit, die als Anzeichen für das Weltende zu betrachten ist. Auch nicht zufällig bezeichnen sowohl Stjebinsky als auch Jacobowsky die gegenwärtige Situation als "Weltuntergang" (271, 286), der tragische Herr vergegenwärtigt einen "Weltbrand" (259) mit Streichhölzern, und Ginette, Mariannes Jungfer,

muß sich beeilen, um den letzten Autobus "vor dem Jüngsten Gericht" (274) zu nehmen.

Wurfels Streben nach dieser Parallelisierung zeigt sich besonders deutlich in der ersten Bühnenanweisung des Dramas:

[D]ie Bühne ist in ein magisch blaues Licht getaucht, aus dem sich in gespenstischer Erstarrung einige menschliche Gestalten losringen, die regungslos entlang der Wände auf Holzbänken sitzen. Nicht genug damit, es erschallt zu Häupten der blau beleuchteten Gespenster die überlebensgroße Grabesstimme eines unheilverkündenden griechischen Gottes. (243)

Die in dieser Bühnenanweisung angedeutete Atmosphäre simuliert den Weltuntergang. Sie soll den Eindruck erwecken, daß es sich hier um ein "pathetische[s], unangenehme[s] und schwer verständliche[s] Drama" (243) handelt. Aber gleich danach wird man auf die realistische Ebene geholt und erlebt die Harmlosigkeit der Szenerie:

Zum Glück stellt es sich jedoch sofort heraus, daß die Stimme keinem Deus ex machina angehört...sondern einem französischen Ministerpräsidenten im Radio, daß ferner das magische Licht von einigen nackten Glühbirnen ausgesendet wird, die man nach Vorschrift des französischen Luftschutzes blau angestrichen hat, und daß schließlich die regungslosen Gestalten keine symbolische Bedeutung haben, sondern Hotelgäste sind, die der nächtliche Angriff auf Paris um ein Uhr nachts aus den Betten gescheucht und in dieser Waschküche zusammengetrieben hat. (243)

So deutet Wurfel hier auf eine komische und effektvolle Weise die Parallele zwischen der realistischen Ebene und der metaphysischen Ebene des Dramas an.

Diese typisch Wurfelsche "Doppelbödigkeit" (Klarmann, "Allegory" 206), die an der oben angeführten ersten Bühnenanweisung sichtbar wird, ist am deutlichsten in der Charakterisierung der zwei Hauptfiguren. Besonders auffällig ist der Gegensatz zwischen Jacobowsky und Stjebinsky. Daß sie in jeder Hinsicht als ein Gegensatzpaar charakterisiert sind, bestätigt auch Marianne: "Ihr seid Gegensätze" (297).

Jacobowsky, als Jude, gibt sich als "ein Troubadour" (249), "ein Emigrant auf dem ganzen Planeten" (314), "keines Landes Inländer und aller Länder Ausländer" (287) aus. Stjerbinsky dagegen ist ein antisemitischer polnischer Aristokrat "aus dem edlen Hause Pupicky-Stjerbinsky" (301), der sich immer fürchtet, zur "grauen Masse" (297) gehören zu müssen. Weitere Gegensätze lassen sich in ihrem Aussehen und in ihrer Sprechweise finden. Jacobowsky ist "ein untersetzter Mann" (248), während Stjerbinsky als "ein hoher, sehr ausgemergelter Mann" (253) beschrieben wird. Jacobowsky spricht "gewissermaßen 'wie gedruckt'" (248), während Stjerbinsky "jede Sprache" "bis auf das Polnische" (253) gebrochen spricht. Jacobowsky ist, trotz seiner Routine des Fliehens und Verlierens, "eine sonnige Natur" (248), ein "Optimist" (286), und somit der wahre "Herr dieses Lebens" (325). So läuft er im Bombenregen durch die Stadt, um ein paar Marrons glacés zu kaufen, und vergißt nicht, selbst in der lebensgefährlichen Situation, Marianne Rosen zu schenken. Stjerbinsky dagegen ist pessimistisch, witzlos, besessen von der hohlen Offiziersehre und leicht reizbar.

Jacobowsky und Stjerbinsky reagieren im Augenblick der Gefahr völlig verschieden. Während sich Stjerbinsky in jeder Begegnung mit den Nazis als ein Stümper erweist, indem er bloß instinktiv handelt, rettet Jacobowsky mit seinem Witz und seiner Spitzfindigkeit nicht nur sich selbst, sondern auch anderen Menschen das Leben. Zum Beispiel meistert Jacobowsky einmal die Situation, indem er Stjerbinsky als einen entlaufenen Irrsinnigen vorstellt, dem man sich besser nicht nähern soll. Auch wenn Jacobowsky zweifellos ein Glückspilz ist, verdankt er seine Erfolge nicht bloß seinem Glück. Als "ein besorgter Logiker" (258) weicht Jacobowsky der Gefahr aus, indem er "die Gefahr nur mit Vernunft" (248) beurteilt, wie man in seiner Flucht ins Toilettenzimmer für Damen sehen kann. Jacobowsky bemerkt an dieser Stelle: "Nennen Sie nicht Glück...was das Resultat wissenschaftlicher Beobachtung und Spekulation ist" (324). Obendrein scheint Jacobowsky Eigenschaften zu besitzen, die ihn sogar seinen Widersachern sympathisch erscheinen lassen. So besorgt er, zum Beispiel, Benzin von einem französischen Brigadier. Als Jacobowsky ihn fragt, warum er ihm so freundlich ist, antwortet der Brigadier: "Weil Sie meine Bosheit nicht gereizt haben! Ihr Verdienst!" (291).

Ogleich Jacobowsky und Stjerbinsky als gegensätzliche Figuren dargestellt sind, sind sie Gegensätze, die sich einander brauchen. So sagt Marianne: "Vielleicht sollten sie einander ergänzen. Gegensätze sind immer nur Hälften" (301). Trotz des beiderseitigen Widerwillens sind Jacobowsky und Stjerbinsky schicksalhaft bestimmt,

sich einander zu ergänzen. Jacobowsky treibt ein Auto auf, aber er kann es nicht fahren; Stjerbinsky kann es fahren, aber er kann kein Benzin beschaffen. So werden sie "Mitarbeiter" "am Werk der Flucht" (271).

Im Hinblick auf die merkwürdige Privattheologie Franz Werfels, insbesondere auf sein Verständnis des Verhältnisses zwischen Judentum und Christentum, besteht kein Zweifel, daß das Gegensatzpaar in *Jacobowsky und der Oberst* bei aller Alltäglichkeit der Darstellung, auf einer anderen Ebene, das Verhältnis zwischen Judentum und Christentum allegorisieren soll. Schon innerhalb des Dramas, besonders deutlich in der Szene, in der die zwei Männer auftauchen, die sich als den "Ewigen Juden"³ und den "Heiligen Franziskus" ausgeben, deutet Werfel darauf hin, daß die Gegensätze eigentlich religiöse Gegensätze sind. Bei der Begegnung mit diesen symbolischen Vertretern der zwei Religionen sagt Jacobowsky: "Ich sehe zwei Gegensätze, die ganz gut miteinander auskommen!" (303). Die Anspielungen auf das Verhältnis zwischen Jacobowsky und Stjerbinsky sind hier unverkennbar, nicht nur wegen des Wortes "Gegensätze," das schon im Drama beim Beschreiben des Verhältnisses zwischen Jacobowsky und Stjerbinsky oft benutzt wurde, sondern auch wegen ihrer gemeinsamen Flucht, die an diejenige von Jacobowsky und Stjerbinsky erinnert. Zum oben zitierten Kommentar Jacobowskys sagt der Ewige Jude: "Oh, wir sind ein Herz und eine Seele! Lassen Sie Gegensätze nur alt genug werden, dann finden sie sich, wie die Parallelen im Unendlichen" (303). Diese Bemerkung des Ewigen Juden spiegelt Werfels theologische Anschauungen wider.

Der Doppelcharakter von Werfels "zwischen Judentum und Katholizismus sonderbar schwankende[m], experimentierende[m]" (Mann 323) Glauben ist wohl bekannt. Als "ein christusgläubiger Jude" (Schmitz 329) ist er bestimmt nicht einem orthodoxen Judentum zugehörig. Vielmehr scheint sein Glaube an die Inkarnation Gottes in seinem Sohn Jesus Christus den Kern von Werfels Weltanschauung zu bilden. Werfel schreibt in "Israel, der fleischliche Zeuge der Offenbarung":

Seitdem ich im Jahre 1916 meine "Christliche Sendung" geschrieben habe, habe ich der Welt nicht verschwiegen, daß ich christusgläubig bin, ich habe es vielmehr in sehr vielen Werken bekannt. (614)

Auf der anderen Seite verharrte er lebenslang in seinem Judentum und ließ sich nicht taufen.⁴ Tatsache ist, daß Werfel das Christentum akzeptierte "ohne deswegen sein Judentum aufzugeben" (Klarmann, "Franz Werfels Weltexil" 50). In dem Vortrag "Können wir ohne Gottesglauben leben?", den Werfel 1932 in Deutschland hielt, heißt es:

Ich fühle mich...gerade als Jude zu folgender Anschauung berechtigt: Diese Welt, die sich zivilisiert nennt, kann seelisch nur geheilt werden, wenn sie den Weg zu einem echten Christentum wieder findet. (121)

Der in Werfels Stellung zu den zwei Religionen zu beobachtende Dualismus beherrscht auch seine Gedanken in bezug auf das Verhältnis zwischen Judentum und Christentum. Auf der einen Seite glaubte Werfel an eine gegenseitige Abhängigkeit und Verbundenheit zwischen Christentum und Judentum. Werfel war überzeugt, daß die Verheißung des Judentums mit derjenigen des Christentums parallel verläuft, und daß irgendwann die beiden Religionen ineinander aufgehen werden. Wenn sich der jüdische und der christliche Glaube versöhnen und "Ecclesia und Synagoge" (Günther 297) sich vereinen, dann erlösen die beiden Religionen zusammen die Welt. Diese Überzeugung Werfels zeigt sich oft in seinen Schriften. Beispielsweise in seinem Epigramm "Delphisches Orakel" heißt es:

Wie lang noch herrscht die Hölle hier auf Erden Mit blindem Haß in Süd, West, Ost und Norden? Solange bis die Juden Christen werden Und bis Christen Juden sind geworden. (zit. in Klarmann, "Allegory" 216)

Auch *Jacobowsky* spiegelt Werfels Meinung wider, daß das Judentum und das Christentum mit einem gemeinsamen Ziel zusammen handeln sollen. Es ist kein Zufall, daß Werfel sowohl *Jacobowsky* und *Stjerbinsky* als auch den "Ewigen Juden" und den "Heiligen Franziskus" gemeinsam flüchten läßt. *Jacobowsky* deutet seine gemeinsame Flucht mit *Stjerbinsky* als sein Schicksal. Als Madame Bouffier ihm sagt, daß es besser wäre, wenn er einen anderen Fahrer findet, sagt *Jacobowsky*: "Zu spät! Die Entscheidung ist gefallen. Ich bin wie hypnotisiert von meinem Schicksal" (272). Auch am Ende des Dramas, auf Szabuniewicz' Frage, warum er *Stjerbinsky* und ihn von Paris mitgenommen hat, antwortet *Jacobowsky*: "Zur Erklärung unsrer

unerklärlichen Eseleien bemühen wir meist die Prädestination" (331). Werfels Überzeugung zeigt sich allegorisch auch darin, daß der Ewige Jude und der Heilige Franziskus mit einem "Tandem" (302) fahren, nämlich einem Fahrrad mit zwei hintereinander angeordneten Sitzen und "zwei Trekkubeln für gemeinsamen Antrieb" (*Der Sprach-Brockhaus*).

Auf der anderen Seite hielt Werfel es für notwendig, daß die zwei Religionen bis zum Zeitende voneinander getrennt bleiben. Dieser merkwürdige Gedankengang Werfels beruht auf seiner Deutung der Mission des jüdischen Volks. Nach Werfel sollten die Juden im Heilsdrama Gottes eine wichtige Rolle spielen: sie sollten die Erlösungstat von Christus dadurch ermöglichen, daß sie als Widersacher des Christentums durch ihr Leiden die Wahrheit des christlichen Glaubens bezeugen ("Israel" 615). Werfel schreibt in seinem Essay "Von Christus und Israel":

Wenn der Christus die Wahrheit und das Leben ist, dann sind die Juden das unverwüsthche Zeugnis dieser Wahrheit im Fleische. Ohne dieses lebendige Zeugnis, das verfolgt und geißelt durch die ganze Welt geht, sänke Christus zu einem bloßen Mythos hinab, gleich dem Apoll oder Dionysos. (280)

Ein verfrühter Versuch der Vereinigung der beiden Religionen, etwa durch die Bekehrung der Juden zum Christentum, würde daher nach Werfel Christus "zu einem bloßen Mythos" hinabsinken lassen. Der Widerspruch in Werfels Anschauung liegt also darin, daß er die Inkarnation Gottes in seinem Sohn Christus als Wahrheit akzeptiert und zugleich die Verleugnung der Inkarnation durch das Judentum für notwendig hält.

Inwieweit spiegelt dann das Drama *Jacobowsky und der Oberst* diese Anschauungen Werfels wider? Beim Versuch der Beantwortung dieser Frage anhand der Handlung des Dramas beobachtet man gegen Ende des Stückes eine seltsame Spannung zwischen der realistischen und der metaphysischen Ebene.

Auf der realistischen Ebene manifestiert sich, die Gattungsanforderungen der Komödie erfüllend, eine befriedigende Lösung, nämlich die Versöhnung der zwei Gegensätze, Jacobowsky und Stjebinsky, wie es sich in der folgenden Bemerkung Werfels vorahnen läßt:

Der geometrische Ort, wo Parallelen sich schneiden, Gegensätze keine sind, der Tor bekehrt und der Schurke gebessert wird, liegt nicht im Unendlichen, sondern in der poetischen Komödie, einer Form des Schauspiels, für die wir die Kultiviertheit verloren haben. ("Profane Nachträge" 347)

Jacobowsky und Stjerbinsky gleichen sich allmählich aneinander an, wie es schon im vorher zitierten Gespräch zwischen Jacobowsky und dem Ewigen Juden vorweggenommen wird. Die wechselseitige Einwirkung und die daraus folgende Angleichung zeigen sich zum Beispiel in der Stellung der beiden Hauptfiguren zum Tod und zum Leben. Stjerbinsky, der vorher anscheinend keine große Angst vor dem Tod hatte und sogar einmal sagte, "Wenn ich sterbe, dann lebe ich!" (306), gesteht gegen Ende des Dramas: "Ich bin angesteckt mit der Angst der Niedrigen und Verfolgten. Jacobowsky hat mich infiziert...Ich hänge am Leben..." (325). Und Jacobowsky, der immer an seinem "sterblichen Leben" (305) hing, sagt am Ende zu Stjerbinsky: "Ich habe manches von Ihnen gelernt. Ich liebe das Leben noch immer, doch ich hänge nicht mehr daran" (334).

Das Gegensatzpaar erweist sich am Ende des Dramas als ein Ergänzungspaar. Als es sich herausstellt, daß der Würfelspieler im Hafencafé zu Saint Jean-de-Luz tatsächlich Commander Wright von der Royal Navy ist, der den Auftrag hat, alliierte Offiziere nach England zu bringen, und daß auf seinem Boot nur zwei Plätze frei sind, versucht Stjerbinsky den Commander zu überreden, Jacobowsky nach England mitzunehmen. Stjerbinsky sagt: "Ich betrachte Herrn Jacobowsky genau wie einen Kameraden, der neben mir im Kampf stand" (334). Vor der Entscheidung zwischen "Heilung" und "Vernichtung" (338) stehend, wählt Jacobowsky "Heilung" und flieht mit Stjerbinsky nach England. Auf diese Weise hören die Gegensätze, zumindest auf der realistischen Ebene, zu existieren auf. Steiman bemerkt zu dieser Stelle: "Having taken on elements of each other's character in a way that cancelled the conflict between them, Jacobowsky and the colonel embark for the safety of England" (176).

Auf der metaphysischen Ebene erreicht die Dialektik dieser zwei geistigen Antithesen jedoch keine Synthese. So bestätigt Stjerbinsky: "Unser Duell ist nur aufgeschoben..." (339). Darauf sagt Jacobowsky: "Unser Duell ist ewig ..." (339). Dieser Mißklang zwischen der realistischen und der metaphysischen Ebene entspricht dem Widerspruch in Werfel in bezug auf das Verhältnis der zwei Religionen,

nämlich der Überzeugung, daß die zwei Glaubensrichtungen, wie Werfel den Ewigen Juden es ausdrücken läßt, "im Unendlichen" (303) ineinander aufgehen aber bis dahin-- d.h. "ewig," weil das Unendliche die Ewigkeit voraussetzt-- voneinander getrennt bleiben sollten.

Weder in seinen theologischen Anschauungen noch in diesem Drama hat Werfel eine Schlußthese verfechten wollen, obwohl er sich zweifellos des Widerspruchscharakters seiner Privattheologie bewußt war. Sondern er betont die dialektische Beziehung der zwei Religionen. Christentum und Judentum sind für Werfel Parallelen, die sich wechselseitig konstituieren (Schmitz 334).

Ebenso auffallend ist, daß in Werfels theologischem Gedankengang dem Judentum eine streng christlich definierte, dem Christentum deutlich untergeordnete Funktion zukommt. Die Gegensätze sind also nicht gleichwertig. Werfels Position, daß das Judentum seine Mission ewiger, leidgeprüfter Zeugenschaft der christlichen Offenbarung bis zum Ende der Zeiten weder durch Bekehrung noch durch Zionismus aufgeben dürfe, bis die gesamte Menschheit erlöst würde, steht übrigens im Einklang mit dem Neuen Testament, insbesondere mit der paulinischen Interpretation der Rolle Israels. Im elften Kapitel des Römerbriefes schreibt Paulus:

Ich sage also: Haben sie [die Juden] sich gestoßen, damit sie fallen? - Auf keinen Fall! Sondern durch ihre Verfehlung kam die Rettung den Völkern, um sie aufzueifern. Wenn aber ihre Verfehlung Reichtum der Welt ist und ihr Ausfall Reichtum der Völker, wieviel mehr ihre Fülle! (§ 11-12)

Die jüdische Verleugnung der Inkarnation, die nach Werfel für Gottes Heilsplan notwendig ist, ist gerade der Ursprung der jahrhundertlangen christlichen Judenfeindschaft. Hieraus ergibt sich, daß die theologischen Anschauungen Werfels auf Umwegen die Geschichte der fortwährenden Verfolgung des Judentums rechtfertigen können. Wenn die Leiden der Juden, wie Werfel es sieht, das deutlichste und wirklichste Zeugnis für den Heilsplan Gottes ist, dann sollte auch der größte Ausbruch der Judenverfolgung der Geschichte seinen Sinn haben. Man wundert sich hier besonders, weil Werfel als Jude selbst dem grausamen Schicksal entronnen ist, dem Schicksal, "zuerst entehrt und dann gefoltert und dann massakriert zu werden" (Puttkamer, *Franz Werfel* 115). Gunter Grimm bestätigt, daß Werfels religiöses Verständnis "den wichtigsten Grund 'für' den

'Antisemitismus' und 'gegen' den 'Zionismus'" (264) bilde. Auch Steiman bemerkt:

Worst of all in his view was Werfel's publicly subscribing to the legend that the Jews were condemned by God to suffer to the end of time as "witnesses" to their crime and to the Christian truth. This legend had long been used to justify persecution of the Jews, and it was astounding that it should be repeated...by one who himself had only barely escaped the greatest persecution ever. (178-79)

Sowohl durch seine religiöse Identität als auch durch den Widerspruch zwischen seiner eigenen "Christusgläubigkeit" und seinem Verständnis von der Mission des Judentums befindet sich Werfel "extra muros" (Foltin und Spalek 175). Seiner eigenen Theologie nach ist Werfel eine Ausnahme, obwohl er versuchte, den Anforderungen seiner Privattheologie entsprechend zu leben.

Worfels Überzeugung, daß die Juden leiden müssen, bis alle Menschen erlöst werden, bestätigt sich auch in *Jacobowsky*. Obwohl Jacobowsky einerseits die Gleichgültigkeit der "Engländer und Amerikaner und Franzosen und Russen" (280) gegen Hitlers Judenverfolgung kritisiert, bejaht und wiederholt Jacobowsky, "dessen Name ja nichts anderes bedeutet als Sohn Jakobs" (Klarmann, "Franz Worfels Weltexil" 52), andererseits den Gedankengang des Autors: "Die Jacobowskys sollen ausgerottet werden unter dem offenen oder versteckten Beifall der Welt!... Gott straft uns" (338). An einer anderen Stelle sagt Jacobowsky: "Der einzige Vorsprung, den der Verfolgte auf der Welt hat, besteht darin, daß er nicht der Verfolger ist" (280). Fred August Krügel betrachtet diese positive Akzeptierung des Leidens als ein Grundthema bei Werfel:

Suffering is the central theme of Werfel's dramatic work, on which all the important problems of his writings touch. His attitude toward the outsider's quandary, his position regarding Judaism, his attraction toward Catholicism, his treatment of the egoistic-altruistic dichotomy, his stand in the Activist controversy, are all determined by his fundamental positive acceptance of suffering.

Die positive Hinnahme des Leidens geht bei Werfel auf die Zeit des Ersten Weltkriegs zurück und bestimmt auch seine Haltung zum

politischen Aktivismus. Alfred Kantorowicz, zum Beispiel, ordnet Werfel in "die Kategorie der auch im Exil Erfolgreichen, die dem politischen Kampf auswichen und sich keiner Gruppe zugesellten" (116). Er schreibt über Werfel: "Mit Gustav Mahlers Witwe, Alma, verheiratet, mit dem österreichischen Bundeskanzler Schuschnigg befreundet und mit dem Kleriko-Faschismus in Koexistenz lebend, wurde er im Exil nicht nur von der Linken angegriffen" (116). Auch Hermand betrachtet Werfel als einen "eskapistischen" Autor, bei dem "diese Tendenz allerdings schon vor der Flucht ins Exil latent vorhanden war" (75). Werfels Aktivismus-Debatte mit Kurt Hiller ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung. Im Vorwort zu seinem Drama *Die Troerinnen* von 1915 lobt und heiligt Werfel Hekuba, die Hauptfigur des Dramas, besonders deshalb, weil sie ihr tragisches Schicksal erträgt, ohne den Zweck ihres Leidens zu erkennen. Kurt Hiller, ein politisch engagierter jüdischer Schriftsteller, kritisierte in seinem Artikel "Die unheilige Hekuba" Werfels Gedanken als moralischen Masochismus und ermahnte ihn zum politischen Aktivismus durch die Literatur (Foltin und Spalek 173-74). In dem Essay "Die christliche Sendung," das er als Antwort auf Hillers Artikel schrieb, verwirft Werfel den Aktivismus als "Abstraktion" (568), als die Vernachlässigung des Individuums um einer abstrakten Idee, d.h. der Humanität, willen, und predigt die christliche Religion als das Gegenteil des Aktivismus, als eine Religion, die das Individuum verfißt:

Von allen Lehren, die der Welt gesendet waren, ist die christliche vielleicht die einzige, die das Ich bis ins letzte bejaht... Sie ist die einzige Lehre, die auf die wahrhaftige Wirklichkeit gegründet ist, denn ihre Richtung ist von unten nach oben, und nicht von oben nach unten. (569)

Werfels Akzeptierung der religiösen Notwendigkeit der Judenverfolgung, verbunden mit seiner Zurückweisung des politischen Aktivismus, ließ ihn sich berechtigt fühlen, aus dem Stoff des jüdischen Schicksals eine Komödie zu schaffen. Helmut Koopmann behauptet, daß *Jacobowsky und der Oberst* keine Tragikomödie im traditionellen Sinn sondern nur eine komisch zu erlebende Tragödie sei, die völlig von der "Uminterpretation des eigentlich Tragischen" (259) abhängt, weil die Vorgänge "nur zu eindeutig tragisch" (260) seien. Man kann jedoch nicht ganz verleugnen, daß das Drama eine essentiell optimistische Perspektive anbietet. Der weit verbreitete Antisemitismus der damaligen Zeit sowie die Brutalität der Nazis kommen zwar zum Ausdruck, aber

erscheinen nicht so gefährlich, wie sie tatsächlich waren, sondern komisch gemildert und entwirklicht, wie man zum Beispiel in Jacobowskys Begegnung mit dem französischen Brigadier oder in der drolligen Figur des Gestapobeamten mit dem "rosige[n] Schweinsgesicht" (308), der "während des blitzhaften Vormarsches noch nicht Zeit gefunden hat, sein Touristengewand mit der Uniform zu vertauschen" (307), beobachten kann. Hierzu kommt, daß sich der große Antisemit Stjerbinsky am Ende des Dramas als nicht mehr antisemitisch erweist. Aber bereits vor diesem Wendepunkt hat Jacobowsky Gelegenheiten, Stjerbinsky seinen Antisemitismus zu vergällen. Zum Beispiel nimmt Jacobowsky Rache an Stjerbinsky, der ihn einmal "Herr[n] Wolfsohn" (258) genannt hat, indem er, in ihrer Begegnung mit dem "Touristen," Stjerbinsky als Mariannes Mann, nämlich als "Herrn De Loupe" vorstellt und den Namen "De Loupe" als "Wolfsohn" (311) interpretiert. Am wichtigsten ist die Tatsache, daß Jacobowsky trotz aller Bedrängnisse schließlich mit allem zurechtkommt. Daß das nicht der Fall der meisten Juden der Hitler-Zeit war, ist selbstverständlich, besonders wenn man sich an die zahlreichen Juden erinnert, die die Opfer der Vernichtungssorgie des Nazi-Regimes geworden sind.

Daher kann Werfel dem Vorwurf nicht völlig entgehen, das Schicksal des jüdischen Volks in seinem Drama zu rosig dargestellt zu haben. Die Hinweise auf Hitler und die Nazis in diesem Drama sind entweder zu abstrakt oder nur Randbemerkungen, die sich nicht so gut im Einklang mit dem tieferen Ton des Werkes befinden. Und wie wir schon beobachtet haben, läßt sich Werfels Unfähigkeit, den Antisemitismus offen anzugreifen und somit ein aktiv antinationalsozialistisches Werk zu schaffen, durch seine religiösen Anschauungen erklären. In dieser Hinsicht könnte das Drama *Jacobowsky und der Oberst* nicht als ein Beispiel der dem Nationalsozialismus Widerstand leistenden Werke gelten.

ANMERKUNGEN

¹Zum Beispiel Lutz Winkler ist dieser Meinung. Siehe Bock, u.a. 103 dazu. In Bock, u.a. wird auch die Frage besprochen, welcher dieser zwei Begriffe als der Oberbegriff und welcher als der Unterbegriff anzusehen ist.

²Klarmann "Allegorie" zum Beispiel ist ein sehr gründlicher Versuch, die Allegorie der Benennung der Figuren, Plätze und Orte in *Jacobowsky* zu untersuchen.

³Der Ewige Jude ist die von jüdenfeindlichen Christen zur Rechtfertigung ihres Antisemitismus benutzte Sagenfigur, die nirgends ruhen darf und ewig über die Erde wandern muß als Strafe dafür, daß er Christus geschlagen hat. Werfel benutzt diese Gestalt des Ewigen Juden zu einem positiven Zweck, d.h. zur Vorstellung der Versöhnung zweier Religionen.

⁴Obwohl die meisten Kritiker nicht bezweifeln, daß Werfel irgendwo "zwischen Sinai und Golgatha" (Rengstorf 4703) einzuordnen ist, beobachtet man Meinungsverschiedenheiten darüber, welchem Glauben Werfel mit seinen theologischen Anschauungen näher steht. Zu den Stimmen, die Werfel in erster Linie als christlichen Schriftsteller betrachten wollen, gehören Grenzmann, Arnim, Puttkamer ("Franz Werfel"), Rengstorf, Brunner, Klarmann ("Franz Werfels Weltexil"), Willibrand, Schmitz, u.a. Zu den Kritikern, die Werfels Judentum in den Vordergrund stellen, kann man Leder, Puckett, Werner, u.a. zählen.

LITERATURVERZEICHNIS

- Arnim, Hans von. "Franz Werfel." *Christliche Gestalten neuerer deutscher Dichtung*. Berlin: Wichern, 1961. 117-34.
- Bock, Sigrid, u.a. "Probleme der Erforschung und Vermittlung von Exilliteratur." *Exilliteratur 1933-1945*. Hrsg. von Wulf Koepke und Michael Winkler. Wege der Forschung 647. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. 103-40.
- Brunner, Robert. "Franz Werfels theologisches Vermächtnis." *Judaica: Beiträge zum Verständnis des jüdischen Schicksals in Vergangenheit und Gegenwart* 2 (1947): 209-29.
- Foltin, Lore B. und John M. Spalek. "Franz Werfel's Essays: A Survey." *German Quarterly* 42 (1969): 172-203.
- Grenzmann, Wilhelm. "Franz Werfel: Im Vorraum der christlichen Welt." *Dichtung und Glaube: Probleme und Gestalten der deutschen Gegenwartsliteratur*. 3. erg. und überarb. Aufl. Bonn: Athenäum, 1957. 286-300.
- Grimm, Gunter E. "Ein hartnäckiger Wanderer: Zur Rolle des Judentums im Werk Franz Werfels." *Im Zeichen Hiobs: jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Gunter E. Grimm und Hans-Peter Bayerdörfer. Königstein: Athenäum, 1985. 258-79.
- Günther, Vincent J. "Franz Werfel." *Deutsche Dichter der Moderne: ihr Leben und Werk*. Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin: Schmidt, 1965. 280-99.
- Hermant, Jost. "Zur deutschen Exilliteratur zwischen 1933 und 1950." *Tendenzen der deutschen Literatur zwischen 1918 und 1945*. Hrsg. von Theo Buck und Dietrich Steinbach. Literaturwissenschaft-Gesellschaftswissenschaft 69. Stuttgart: Klett, 1985. 73-100.
- Hiller, Kurt. "Die unheilige Hekuba." *Neue Generation*. Dez. 1916: 7-8.

- Kamla, Thomas A. *Confrontation with Exile: Studies in the German Novel*. Europäische Hochschulschriften. Ser. I: German Language and Literature 137. Bern: Herbert Lang; Frankfurt/M: Peter Lang, 1975.
- Kantorowicz, Alfred. *Politik und Literatur im Exil: Deutschsprachige Schriftsteller im Kampf gegen den National-sozialismus*. Hamburg: Christians, 1978.
- Klarmann, Adolf D. "Allegory in Werfel's *Das Opfer* and Jacobowsky and the Colonel." *German Quarterly* 20 (1945): 195-217.
- . "Franz Werfel und die Bühne." *German Quarterly* 32 (1959): 98-104.
- . "Franz Werfels Weltexil." *Wort und Wahrheit* 28 (1973): 45-58.
- Koopmann, Helmut. "Franz Werfel: *Jacobowsky und der Oberst*. Komödie des Exils." *Drama und Theater im 20. Jahrhundert: Festschrift für Walter Hinck*. Hrsg. von Hans Dietrich Irscher und Werner Keller. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1983. 259-67.
- Krügel, Fred August. "Suffering and the Sacrificial Ethos in the Dramatic Works of Franz Werfel." *DA* 20 (1959): 2293.
- Mann, Klaus. *Der Wendepunkt: Ein Lebensbericht*. Hamburg: Rowohlt, 1984.
- Paulus. "Der Brief an die Römer." *Grossdruckbibel: Das Neue Testament*. Übers. von Allioli. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk; Kevelaer: Butzon & Bercker, 1965.
- Puckett, Hugh W. "Franz Werfel's Mission." *Germanic Review* 22 (1947): 117-25.
- Puttkamer, Annemarie von. "Franz Werfel." *Christliche Dichter im 20. Jahrhundert: Beiträge zur europäischen Literatur*. Hrsg. von Otto Mann. 2. Aufl. Bern: Francke, 1968. 360-70.
- . *Franz Werfel: Wort und Antwort*. Würzburg: Werkbund, 1952. Rengstorf, Karl Heinrich. "Zwischen Sinai und Golgatha: Zum religiösen Weg Franz Werfels." *Tribüne: Zeitschrift zum Verständnis des Judentums* 11 (1972): 4703-20.
- Schmitz, Walter. "Ein christusgläubiger Jude: Traditionalismus und Exilerfahrung im Werk Franz Werfels." *Christliches Exil und christlicher Widerstand: Ein Symposium an der Katholischen Universität Eichstatt 1985*. Hrsg. von Wolfgang Frühwald und Heinz Hürten. Regensburg: Pustet, 1987. 329-70.
- Steiman, Lionel B. *Franz Werfel: The Faith of an Exile from Prague to Beverly Hills*. Waterloo, ON: Wilfried Laurier UP, 1985.
- "Tandem." *Der Sprach-Brockhaus*. 9. neu bearb. u. erw. Aufl. Wiesbaden: Brockhaus, 1984.
- Wegner, Matthias. *Exil und Literatur: Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933-1945*. 2. durchges. u. erg. Aufl. Frankfurt/M: Athenäum, 1968.
- Werfel, Franz. "Die christliche Sendung." *Zwischen oben und unten: Prosa, Tagebücher, Aphorismen, literarische Nachträge* 560-75.
- . "Israel, der fleischliche Zeuge der Offenbarung." *Zwischen oben und unten: Prosa, Tagebücher, Aphorismen, literarische Nachträge* 614-18.
- . *Jacobowsky und der Oberst: Komödie einer Tragödie in drei Akten. Die Dramen*. Hrsg. von Adolf D. Klarmann. Bd. 2. Frankfurt/M: Fischer, 1959. 241-340. 2 Bde.
- . "Können wir ohne Gottesglauben leben?" *Zwischen oben und unten* 65-148.

- . "Profane Nachträge." *Zwischen oben und unten* 308-69.
 - . "Von Christus und Israel." *Zwischen oben und unten* 280-307.
 - . *Zwischen oben und unten*. Stockholm: Bermann-Fischer, 1946.
 - . *Zwischen oben und unten: Prosa, Tagebücher, Aphorismen, literarische Nachträge*. München: Müller, 1975.
- Werner, Alfred. "The Strange Life and Creed of Franz Werfel." *Judaism* 4 (1955): 142-48.
- Willibrand, W. A. "Franz Werfel's 'In einer Nacht,' 'Eine blassblaue Frauenschrift,' and Jacobowsky." *Monatshefte* 37 (1945): 146-58.

Pieces of Broken Dreams: Franz Werfel's *Der Tod des Kleinbürgers* and the *Habsburger Mythos*

by Lori Ann Ingalsbe

"Österreich ist kein Staat, keine Heimat,
keine Nation. Es ist eine Religion."
- Joseph Roth¹

In his introduction to *Twilight of a World* (1937), the American translation of a selection of his novels and stories which included *Der Tod des Kleinbürgers*, Franz Werfel clearly underlines a definite socio-historical framework for his work, that of post World War I Austria in the 1920s. Yet in this introductory statement, which he entitles *An Essay upon the Meaning of Imperial Austria*, the author proceeds to comment: "[The writer] has written without historical intent; he did not dream of capturing in words the authentic shadows of the forever lost and gone. He wished only to record what he saw and heard..." (4). In *Twilight of a World* Werfel does not depict the lives of great historical figures or focus on specific historical events, but rather tells the stories of everyday men and women.

Nevertheless, Werfel's fiction offers the reader scattered glimpses into the spirit of an epoch, expressing the tenor of life in the First Republic. Commenting on the critical approach of the New Historicists, Anton Kaes remarks that "the historical background is not confined to the world of ideas...but is identified with the complex social and cultural processes of everyday life" (212). Kaes further asserts: "Literature and other cultural representations also record an imaginary, unofficial history consisting of collective wishes, desires, fears, and hopes. Literature thus participates in a nation's communal self-definition..." (215). The New Historicists perceive a constant interplay between text and context, disputing the autonomy of a work of art.² Brook Thomas clarifies their critical approach: "The point is not to show that the literary text reflects the historical event but to create a field of energy between the two so that we come to see the event as a social text and the literary text as a social event" (39). In my analysis of *Der Tod*

des Kleinbürgers I perceive this relationship between history and art as essential, as I detect an unofficial history in the text. This "other" history may be identified as the narrative's subtext--the author's use of symbol, characterization and language--as the novella is reconnected it to the cultural and historical world it represents.

In *An Essay upon the Meaning of Imperial Austria*, Werfel nostalgically looks on this world of the old *Kaiserreich*. He writes: "Austria was a wonderful home, a home of humanity without regard to blood or confession, to origin or goal of its children. The Austrian born in old Austria has no longer a home. Or, does man's securest possession abide in that which he no longer has" (40). The author perceives Franz Joseph's lost Danube Monarchy as having been the realization of an ideal, and he "suffers because a higher order has sunken to a lower one. He suffers from the loss of a fine personal dignity that abode in the transcendent idea of the empire..." (8). Although this world had vanished with the war, it paradoxically continues to live on in the souls of its faithful inhabitants still alive, if but a memory. In his study *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur* (1966), Claudio Magris defines this memory and longing for a lost "goldenes Zeitalter der Sicherheit" as characteristic for much of the literature conceived in post 1918 Austria, placing Werfel in this tradition together with authors such as Joseph Roth, Stefan Zweig and Robert Musil.³ In a time of harsh economic conditions, political turmoil and spiritual confusion, many Austrian authors looked back. For these writers, the present--their uncertainty and dissatisfaction with the given historical moment--reflects itself in their representation of the past. The critic interprets the sense of yearning or homesickness for the old world order identifiable in these works as a manifestation of an inherent desire to evade or flee reality. A quasi-Romantic vision emerges in these writings, as the lost Habsburg Empire is transfigured into an idyllic, secure, orderly fairy tale world. Magris comments: "Nur noch in der Erinnerung und in der Erweckung der Vergangenheit werden jene zehrenden Sehnsüchte und Verwandlungen neu vollzogen, die einst auf eine ganz andere Gegenwartsrealität gerichtet gewesen waren" (11). Nonetheless, this discrepancy between reality and vision often expresses itself in the form of irony or in a prevailing sense of melancholia in this literary "posthumes Leben des Kaiserreiches" (244).

The reality was that Europe in the year 1918 lay in ruins, devastated by the worst war in history. The First Austrian Republic was born out of this destruction, in many ways doomed to death from the outset.⁴ Forced into existence, the new democracy lacked any firm

ideological base. *Die erste Republik* emerged as a republic without republicans--in the words of the historian Hellmut Andics, it was "der Staat, den keiner wollte."⁵ Friedelbert Aspöckl observes: "Österreich war ein junger Kleinstaat wider Willen, der in völlig ungewohnter historischer Lage seine Identität unter vielfachem Druck zu finden hatte" (6). Economic instability was to prevail until the mid 1920s, with relief offered in the form of international loans and the implementation of the currency reform in January, 1925. Cut off by customs barriers from the areas which had supplied coal and much of its food, the new Austrian state seemed to have little chance of survival. In the early years of the republic, banks and many other enterprises failed, inflation set in, unemployment and poverty were widespread. Corruption prevailed in the business world, as huge fortunes were amassed by a few clever shysters. Socialist controlled Vienna was particularly hard-hit by the crisis.⁶ In an attempt to provide public relief for the numerous refugees, unemployed and homeless, the city government acquired gigantic debts, causing further stagnation in industry and fuelling runaway inflation.

This is the world of Karl Fiala in *Der Tod des Kleinbürgers*. Werfel pinpoints the novella to an exact point in time, rendering us the information that Fiala was born "am fünften Januar bei Kralowitz in Böhmen" (28) and that he dies two days after his sixty-fifth birthday. The action then concentrates itself between All Souls' Day the following November and Fiala's death on January 7, 1925. The modesty of the Fiala home, the cramped quarters, and the undesirable proximity of the apartment to the "Gürtel" with its heavy traffic underline the family's social and economic standing in the lower middle class. Fiala holds a part-time position as a store attendant, having been forced into early retirement at the age of fifty, his son Franzl is unemployed, and his sister-in-law Klara works as a domestic servant. As we continue to read his thoughts in the form of reported speech, Fiala at age sixty-four admits that he is not dissatisfied--"nicht unbefriedigt" (7)--to be working during a time of high unemployment. He asserts: "Andern geht es schlechter. Wie viele liegen auf der Straße" (7). Yet it is hinted that Fiala suppresses the grim reality of his situation in the same way he hides the fatal illness to which he is to succumb.⁷ He undermines his positive self-assertion with his subsequent acknowledgement that Klara is a slut (*Luder*) and Franzl remains a misfortune (*Unglück*). The critic Karl Tober aptly remarks: "diese Andeutungen geben der Erzählung eine Bewegung nach vorne...[und] lassen die kommenden Enthüllungen ahnen..." (72). In a similar vein, Ehrhard Bahr emphasizes the

foreboding allusions of the novella's title, *Der Tod des Kleinbürgers*. Bahr asserts: "Fialas Wohlbehagen ist damit in ein bestimmtes Spannungsfeld einbezogen und wird von vorherein mit einem vorbewußten unglücklichen Ausgang kontrastiert" (35).

Certainly, as we read on, it becomes evident that Fiala in all actuality may not be so satisfied with his existence. We learn of the security and comfort the family has been obliged to forgo during a time of economic instability. In better days, they owned a much larger apartment, which they had been forced to sell together with much of their furniture. Although the great inflation has already inflicted its misery on the family's fortune, Fiala is proud that he has had the sense not to invest his entire money in a savings account: "So dumm war er nicht, wie seine dumme Frau meint, es auf eine Sparkasse zu legen. Was zwei Sparkassabücheln wert waren, das hatte er erleben müssen!" (8). Fiala incessantly concerns himself with the future of his family. His greatest fear that his wife and son will end up on public assistance if he is not prudent in guarding his money: "Wenn das Letzte verlorenging, was würde dann die Zukunft sein, was wurde aus der Frau werden, was aus dem Franzl? Für Marie das Versorgungshaus in Lainz, für den Buben die Anstalt am Steinhof!" (8). For the upright citizen Fiala, such a life would be a disgrace, "eine Schande," (8) "so schrecklich . . . , daß die alten Menschen aus dem Fenster springen, nur um ein Ende zu machen!" (8). He proudly guards his secret, "das Geheimnis," the life insurance policy which will provide for his family after his death. Willy Haas explains in his review of the novella: "Ein Bürger ist eine Gattung Mensch, die etwas hinterläßt" (133). Karl Fiala staunchly upholds the values of the *Kleinbürgertum* to which he belongs, the worth of his personal being based on material wealth. He asserts that he, like his parents, has always led a "decent" life: "Er war niemals ein Bettler und hatte immer zu essen" (8). Indeed, Fiala represents a prototype of the *petit bourgeois*, his demise a paradigm for the decline of an entire class. Significantly, Werfel entitles his novella *Der Tod des Kleinbürgers*. His hero is at once an individual *Kleinbürger* and the collective or symbolic *Kleinbürger*.

Georg Lukács has described the bourgeois perception of the world as "thinglike," the middle class *Weltanschauung* forever static, unchanging.⁸ Most certainly, like the good philistine he is, Fiala places excessive value on his possessions. As he "takes inventory" of his wretched dwelling, we understand that his entire existence is to a large extent defined in terms of how he relates to the various objects he has collected for himself. What on the surface may appear to be a rather

factual description is in all actuality loaded with symbols which derive their meaning within the hermeneutic circle of the novella. Objects which in themselves may have no symbolic relevance are defined through Fiala's perception. He gently smooths his hand over the porcelain bowls of his pipes, as if he is reliving the pleasures, comfort, and security of the old days. This daily ritual becomes a sensual experience for him: "Herrn Fiala freuts, die Glasur der Pfeifen zu berühren. Es fühlt sich kostbar und gemütlich an. Man greift bessere und langvergessene Zeiten mit der streichelnden Hand" (7-8). But we learn that Fiala has never smoked, suggesting that the pleasures of the past may exist only in a world of fantasy. Likewise, he bestows inordinate worth upon a sideboard which has been inherited from his wife's once wealthy family in the provinces. Not only does the old *Kredenz* "mit Säulen, Köpfen [und] Türmen" (8) represent a lost affluence, it majestically stands as a "Festung," (8) a secure fortress which, in Fiala's mind, will preserve what he, in a tangible sense, has lost. As a symbol of the past, the solid, stately sideboard represents order and security. He remarks: "Wer diese Kredenz sein nennt, ist nicht verloren" (8). Seen through the *Kleinbürger's* eyes, the piece of furniture can even preserve his own humanity, his faithfulness to the ideal of the old *Kaiserreich*: "Wenn er die verkauft hätte, wären wohl zwei Millionen Kronen zu dem übrigen Erlös hinzugekommen. Aber man will doch ein Mensch bleiben" (8).⁹

Fiala's *Vergangenheitspietät*¹⁰ takes on religious dimensions when he pays homage to an old photograph: "Das Bild ist ein Altar. Kraft und Freude strömt es aus" (10). The photo, a static image which freezes time, comforts the former civil servant with its illusion of the past preserved. He sees himself in his former magnificence, a "Prachtgestalt von einst" (10), Karl Fiala, "Türhüter der k.k. Finanzlandesprokuratur" (12). Magris has deemed the "fleißige, alte Beamte" to be the "Lieblingsheld" of the literature of the Habsburg myth (17), and Werfel himself viewed the gatekeeper as a symbol for the old Empire. In his introduction to the novella in *Twilight of a World*, Werfel explains: "He belonged aforesaid to the fur-trimmed and silver-braided race of imperial gate-keepers, was no unworthy part of a whole, a serviceable member of the Empire, a stone in the structure of the world-order" (39). Like the Emperor himself, "the gatekeeper too had an Empire, and he was minded to defend it to his last breath" (440). This parallel between *Kaiser* and *Beamter* is also drawn by Fiala in the novella as he admires his own figure in the old photograph: "Im ganzen wirkt die Person wie ein stattlicheres Ebenbild einer anderen und

allerhöchsten Person, die in jenen streng geregelten Zeiten das Reich regiert hatte" (10). The civil servant with his white beard and elaborate uniform thus stands erect as a lower class incarnate of Franz Joseph himself, his decline synonymous to the decline of the Empire. The irony in Fiala's situation is that he has not fallen from greatness to poverty: the glory of his past, which he now embraces with a religious devotion, is to a large extent a fiction of his own mind. As a *Turhüter* he may have represented authority, but in reality, his power was but insignificant.

Like her husband, Marie Fiala clings to the ideal of the past, preserving her identity in her treasured possessions--her table linens, her fine coffee service, even her clothes are left over from "jener Zeit" (11). Lovingly, the confectioner's daughter has prepared a "feierliche Jause" for her husband's *Namenstag*, an extravagant feast complete with sumptuous pastries and coffee with sugar. As the couple relish the afternoon coffee party, they espouse what Magris has termed the "Mythos des Walzers und der Lebensfreude" (18), the gracious and sensual hedonism of *Alt Wien*, the imperial city "an der schönen blauen Donau."¹¹ Herr Fiala is filled with thoughts of his "Geheimnis" which all at once transforms itself into "eine verschollene Polka" (12). For a fleeting moment, the couple relive "die Idylle des Behagens" (12), the affluence of days gone by: "So war es ja immer gewesen, sonntags, ehe der Krieg kam" (10). Temporarily, they are relieved of their daily privation in this magical transformation: "Solange keines von beiden etwas spricht, dauert diese Verwandlung an" (12). The spell is broken with the mention of Klara, a prosaic reminder of the family's decline into the working classes. Fiala is filled with terror as he utters her name, suddenly made aware that the family remains powerless against an "unerquickliches Schicksal" (12), their efforts to stop time futile.

When the insurance agent Schlesinger arrives, Marie Fiala brings out her keepsakes of "Kralowitzer Prahlereien" (15), in a black wooden box which conjures up images of a coffin, implying that the past is dead and can no longer be retrieved.¹² The box contains nothing but velvet ribbons, remnants of silk, strings of jet and broken glass beads, in essence, worthless junk which has no meaning or value to anyone except Frau Fiala herself. Notably, at this point in the narrative, she removes her dentures which have become too large and thus no longer serve any functional purpose--like the worthless mementos and her husband's pipes, the false teeth are but useless relics of the *Vergangenheit*. She saves her most prized treasure for last: a photograph of the family grave in Bohemia, "ein wohlhabendes Grab...

ein prächtiger Rasen von ernsten und ehrenhaften Ketten umzirt" (15). Again, a photo symbolizes the desire to guard and sustain the family's former life. Yet a grave monument has already been erected over this past. Her efforts to stop time thus appear absurd, tinged with irony by the prevailing death motive. This irony is further intensified by the *Lausbub* who, unbeknownst to the family, had crept into the picture, grinning and sticking out his tongue. The nasty, irreverent scalawag breaks the very idyll Frau Fiala has sought to capture "nun und in alle Ewigkeit, wie das Schicksal" (16), his presence a prophesy of the family's fate.

In his study of the development of Austrian society and culture, *The Austrian Mind* (1972), William M. Johnston describes a specifically Austrian "*Todeskult*" in which death is seen as "a bulwark against change" (165). Johnston maintains that the Austrian, in his effort to hold on to the past, has cultivated a formal ritual of grief, epitomized in the life-long mourning of the Empress Maria Theresia. According to the researcher, the lower classes were to then emulate this imperial rite in their ceremonial veneration of the dead.¹³ In *Der Tod des Kleinbürgers*, Werfel plays on this Austrian cult of death, treating it with biting irony. For the ranks of the petit bourgeoisie, *Allerseelentag*, the day of the dead souls in purgatory, is a "Freudentag" (25) "denn alle kleinen Leute hielten...Empfang" (26). Marie Fiala and her sister make their annual *Wallfahrt* excursion to the Viennese "Riesenfriedhof" (24), although they have no relatives buried there, commemorating a heritage which in essence does not exist for them. All Souls' Day, the "Jahrmarkt der Toten" (25), becomes an empty ritual for the *Kleinbürger*, a "Schaugepränge" (24), nothing more than a farce which offers him a cherished opportunity to display his *Besitz* in the form of extravagant wreaths and fancy clothing. On what would normally be expected to be a solemn occasion, the "pilgrims" cheerfully socialize and consume their cakes and ham sandwiches. The scene is made completely trivial by the language which Werfel employs to describe it--a banal "Schön liegt er da!" is "gern und oft" heard through the masses at the "Herbstmesse der Seelen" (25). Death does not seem to be taken seriously. The ultimate irony is that on this same day, Herr Fiala is admitted to the hospital and the long, drawn-out process of his death begins.

The quintessential symbol of the *Kleinbürger's* fixation with material wealth and the wish to make time stand still is the life insurance policy itself, a symbol which incorporates the motives of time and death. Fiala repeatedly refers to it as "das Geheimnis," the secret which will save his family and preserve his *kleinbürgerlichen Stolz*--in

Schlesinger's words, it is no less than "ein Wunder" in a time when "alle Banken gehen...zugrund" (17). The magical document "vibriert" (18) in Fiala's hands, with it his transfiguration is "vollkommen" (18). When he later reveals "das Geheimnis und das Wunder der Versicherung" (22) to his wife Marie, he accords it the power of the Holy Sacrament: "Gerettet sind Beide für ewige Zeit" (22). Notwithstanding, the reader suspects that the "*Tutelia*" insurance company's promise of enormous interest payments may be nothing but a swindle or an unrealistic pipe dream in the time of the great inflation. Schlesinger's own words allude to this extent: "Die Menschen glauben, der Tod ist ein Schwindel. Warum sollen sie das Leben versichern lassen? Recht haben sie!" (14). The *Versicherungsvertrag*, the "Geheimnis" or "Wunder" in which Karl Fiala has invested his entire hope and *raison d'être*, may in reality be no more than a worthless piece of paper.

The grotesque or negative aspects of the property-obsessed *Kleinbürgertum* take their strongest expression in the character of Klara, who functions as both a foil and counterpart to Fiala and his wife. On the one hand, Klara is the *Bisgurn* or *Luder* who represents the irrevocable decay of past ideals: "Sie hegt in ihrem Herzen keine großen Lebensaugenblicke und deren Photographien. Sie kennt keine Sehnsucht nach feiner Wäsche und besseren Sachen" (19).¹⁴ This decadence is physically manifested in her bizarre appearance--her frightfully bony physiognomy and filthy, unkept person. On the other hand, Klara with her thieving nature appears as a distorted caricature of the *Kleinbürger* whose greed has been carried out *ad absurdum*. So possessed by material possessions as she is, she suffers from a mania of being robbed by her relatives and the other tenants in the house, culminating in her disgraceful tirade in the apartment house stairwell.¹⁵ Her collection of worthless junk, mostly extracted from garbage bins,--"zwei vertrocknete Äpfel, Porzellanscherben, Bindfaden...[und ein] altes, schadhaftes Herrenhemd" (19-20)--can be correlated to Herr and Frau Fiala's "treasures" which have no value either, except that which the owners themselves have accorded them. Klara makes a mockery of the values which the Fialas cherish and so lovingly uphold, a stark reminder of the grim reality they face, and Fiala regards her with horror and fear.

In contrast to the sister-in-law, Fiala's son Franzl is portrayed with overwhelming sympathy. He appears kind and sensitive, the only character who exhibits genuine feelings. Franzl tries to understand his father as the two exhibit an unspoken empathy. When Fiala asks him to

make arrangements for him to be admitted to the *Allgemeines Krankenhaus*, the faithful son is "gar nicht erstaunt" (26). Day and night he stands by his father's side in the hospital. Franzl's devotion to duty, his diligent daily search for work, is but a reflection of the system of values which his father upholds, as the two are strongly identified with one another. Nonetheless, it is a senseless endeavor for the epileptic: he, like, his father, is a sick man clinging to a hope which has no place in reality. He is the heir to a dying tradition, his inheritance symbolized in his own diseased body.

The *Lebenswandel* of the insurance agent Schlesinger in many respects parallels that of the Fiala family. He shares their bourgeois Czech origins, his father the owner of a prestigious department store in Kralowitz. Schlesinger, too, has been disenfranchised by history, forced to step down on the social ladder. In contrast to Fiala, however, he appears cynical and clear-sighted. A Jew by birth and ethnic identity, he has converted to Catholicism for pragmatic purposes: "Es is besser fürs Fortkommen" (15). Unlike the Fialas, he holds no illusions as to the past, acknowledging: "Weil mein seliger Vater ein Schlemihl war, bin ich ein Schnorrer" (14). This sardonic commentary suggests the naiveté of his father who had left the provinces to play his luck on the stock exchange in Vienna, which in turn perpetuated the ills of the present, leaving his son an obtrusive beggar who must sell life insurance policies. On a higher symbolic level, the fate of Schlesinger mirrors the fate of the Jew who attempted to assimilate into the *Gesellschaft* of the old *Kaiserreich*, suggesting that its ideal of harmony and integration never existed. Schlesinger's baptism into Austrian society has been a complete failure--he has ruined his health through his work and is now fatally ill. Significantly, once in the hospital ward, he reads an excerpt from Heine's *Harzreise*: "Ich bin die Prinzessin Ilse / Und wohne am Ilsenstein, Komm mit mir Geliebter / Und laß uns glücklich sein." (34).¹⁶ In this work, Heine, the baptized Jew, paints this idyll of German Romanticism, only to then break it through the use of irony. In Werfel's text, this effect is achieved with the words of the sick man's elderly mother, who confuses Heine's verse with a Bohemian nursery rhyme: "Houpaij, Cistaj, Kralowitz, / Unser Burscherl is nix nütz!" (34). Schlesinger realizes that his ambitions have been based on a fairy tale, and on his deathbed he sees his own life as a bungled mess. Viewed from a historical perspective, the death of the Jew may symbolically reflect the rise of Austrofascism and anti-Semitism in the First Republic. His tragic fate is intrinsically intertwined with that of Fiala. While the past had cheated Jew and

Kleinbürger alike, rendering them powerless in the present moment, Schlesinger fears more for what the future will hold:

Denn dort im Nachbarbette lag nicht irgend ein Herr Fiala, dort lag ein Schwächling, wie er selbst, dort lag *sein* verpfushtes Leben, dort lag der Mißerfolg, dort lag die stickige Wohnung, der er selber nie entronnen war, dort lag das Elend, die Fessel, die Sinnlosigkeit, das alltägliche Ersticken! Und trunken von diesem Haß, von gieriger Rachsucht, seine Worte nicht mehr kennend, schrie er auf: "Vollenden Sie...vollenden Sie...gefälligst ihr fünfundsechzigstes Lebensjahr! Widrigenfalls erfolgt ein Dreck, ein Dreck, ein Dreck!!!" (35)

To be sure, Fiala carries out his battle against death with the bravery and fervor of a religious crusader. He guards his *Abrißkalender* at his bedside, counting down the days he must survive, lest the dreaded apocalypse befall. The *Beamter's* unbending sense of duty expresses itself in his feverish dream: "Es ist herrlich, unter Befehl zu stehen. Es ist herrlich, einen Auftrag zu haben" (42). As he continues to hallucinate, he equates the tribulations of his entire life with the last trial he must endure on his sickbed, seeing himself as an lonely martyr for the *kleinbürgerlich* credos:

Lieber Gott! Ich stehe hier, weils befohlen ist. Nicht weil ich für mich etwas will, stehe ich hier, nicht um Lohn. Ich hab mir von Kind auf doch ein kleines Haus gewünscht....Das Haus wirst du mir nicht schenken. Keine Freunde werde ich gehabt haben. Ach, warum muß ich so viel erdulden, ich der Fiala, und kein anderer! (45)

Committed to his ideal, Fiala is to defy the laws of medicine and science, which in Werfel's conception could be viewed as manifestations of a new order of life in which higher metaphysical values have lost their meaning. The "miracle" comes to pass after the *Kleinbürger*, the man modern medicine had doomed to death, has received the last sacraments. The *Fall* Fiala rouses a sensation amongst the medical staff at the hospital--it is "als kämpfe nicht Herr Fiala, sondern ein Held dieser Erde mit dem Tode" (37). Doctors, orderlies, even psychiatrists search for an explanation for the "absonderlichen Todesprozeß" (37) of the hen-pecked "Simandl" (37). When an

acclaimed Scandinavian heart specialist with a theological background, named Cornelius Caldevin (with allusions to the Protestant evangelist), attempts to explain Fiala's case in intangible, spiritual terms, he is laughed off by his younger students, who regard his ideas as "unwissenschaftlich" (38) nonsense.¹⁷

In the end, Karl Fiala wins his race against time. The narrator reports: "Zwei Tage über sein Ziel war er hinausgerannt wie ein guter Läufer" (47), making his struggle against death seem more ridiculous than heroic. His attending physician has sarcastically observed:

Jeder Spießer hat seine eigene Art, nicht sterben zu wollen. Das kommt daher, weil er noch etwas anderes zu verlieren fürchtet mit dem Leben. Ein Bankkonto, ein schmieriges Sparkassenbuch, einen angesehenen Namen, oder ein wackeliges Sofa! (39)

Yet, throughout, the author has depicted the *Kleinbürger* with sympathy and affection. Fiala's sincere devotion to a higher ideal--the ideal of the Habsburg myth--has given him an inner strength, a meaningful reason to live. How then is his character to be understood in the context of Werfel's own reflections on his work and the tide of history?

In one sense, the story of the *Kleinbürger* may be read as a eulogy to an era past, an era whose ideals have been lost in a disillusioned age. Our close reading of the novella, however, has shown that this explication is far too simplistic. With its "immediate juxtaposition of surface and inner meaning" (Politzer 21), the intricate web of symbols, variation of perspectives, and prevailing irony, it constantly creates and then questions the myth which I have placed at the center of my interpretation. While Karl Fiala's thoughts and intention may be good and noble in themselves, they no longer have any place in the world in which he lives. *Der Tod des Kleinbürgers* is throughout characterized by ambivalence. Seen from a historical point of view, Werfel's text sounds out as a damning condemnation of the First Republic. Austria, like the *Kleinbürger*, was living in a dying past. Its politicians and citizens sealed the fate of their newly founded democracy by clinging to the remnant artifacts of the old monarchy, the very same broken pieces of never-realized dreams which were to form the basis for conservative Austrofascist ideology.

This interpretation of the novella appears irreconcilable with the author's statements in *Essay Upon the Meaning of Imperial Austria*, yet might not history itself account for this seeming discrepancy? The New

Historicists profess that the "past is always constituted by the interests of the present, agreeing with [Walter] Benjamin's claim that the past stands in a dynamic, constantly shifting constellation to the present moment" (Kaes 211). By 1936, Franz Werfel feared he had lost his homeland once and for all in his flight from Hitler's Europe. Werfel himself confesses that he only later "recognized what he...called the imperial idea" (39).¹⁸ Undoubtedly, with new developments in history--the fall of the Iron Curtain and the beginning of the realization of Otto von Habsburg's cosmopolitan "Pan-Europaidee" with Austria as "die geistige Mitte Europas" (248)--the *Habsburger Mythos* will continue to be redefined, offering yet new perspectives on Werfel's novella.

1NOTES

¹ Nürnberger (89).

² The American literary theorist Murray Krieger writes: "[T]here is of course no denying some imitative role to literature: since history pre-exists literature, literature must in some sense imitate it. There can, then, be no question about history getting into literature which, after all, cannot be created *ex nihilo*. But this history that enters literature as its raw materials is the living, felt, pulsing history of breathing men and not the static formulae of ideology" (174-75).

³ Magris, however, does not mention the novella *Der Tod des Kleinbürgers* in his discussion of Werfel (265-72).

⁴ See Weinzierl and Skalnik for an overview of Austrian society, history, and politics in the First Republic.

⁵ The title of Andics' study of the period.

⁶ Weinzierl and Skalnik devote a separate chapter to the political and cultural history of Vienna in their study (1043-66).

⁷ Karl Tober writes: "Wie Herr Fiala die Krankheit in sich verbirgt, bis sie schließlich im Augenblick, da er das Spitalbett berührt, in vielfältigen Leiden ausbricht, drängt er Furcht und Angst in die Routine seiner abendlichen Gewohnheiten zurück" (72).

⁸ See Johnston (168).

⁹ See Ehrhard Bahr (35).

¹⁰ I have borrowed this term from Magris' discussion of the period (243).

¹¹ Here Magris quotes Stefan Zweig, *Die Welt von gestern* (1940-41): "Es war wundervoll, hier zu leben, in dieser Stadt, die gastfrei alles Fremde aufnahm und gerne sich gab . . . Wien war, man weiß es, eine genießerische Stadt . . . Feinschmeckerisch im kulinarischen Sinne, sehr um einen guten Wein, ein herbes

frisches Bier, üppige Mehlspeisen und Torten bekümmert, war man in dieser Stadt anspruchsvoll auch in subtileren Genüssen" (18).

¹² See Tober (74-75).

¹³ See Johnston (166).

¹⁴ See Tober (76).

¹⁵ See Bahr (38).

¹⁶ The original Heine text reads: "Ich bin die Prinzessin Ilse,/und wohne im Ilsenstein;/Komm mit nach meinem Schlosse,/Wir wollen selig sein" (77).

¹⁷ In the polemic essay *Realismus und Innerlichkeit*, Werfel warns of the threat which blind technical progress poses to human inwardness, perceiving a spiritual crisis in the modern world.

¹⁸ Martin Dolch has pointed out how this perhaps led the author to a positive reassessment of earlier texts to be included in *Twilight of a World*. In his article "Vom 'Kleinbürger' zum 'Übermenschen'," Dolch convincingly demonstrates how the American translation of "Der Tod des Kleinbürgers" in *Twilight of a World* was falsified, arguing that Werfel had purposely altered his stories. For example, Dolch points out that already the title of the novella undergoes the positive transformation to the "The Man Who Conquered Death," a change which does not fit the conception of the original novella with its exposure of the petit bourgeois value system, reflecting a turn in Werfel's attitude.

WORKS CITED

- Andics, Hellmut. *Der Staat, den keiner wollte: Österreich von der Gründung der Republik bis zur Moskauer Deklaration*. Vienna, Molden, 1976.
- Aspetsberger, Friedelbert. *Österreichische Literatur seit den zwanziger Jahren*. Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1979.
- Bahr, Ehrhard. "Geld und Liebe in Werfels 'Der Tod des Kleinbürgers'." *Modern Austrian Literature* 24:2 (1991): 33-49.
- Dolch, Martin. "Vom 'Kleinbürger' zum 'Übermensch': Zur Interpretation von Franz Werfels 'Der Tod des Kleinbürgers'." *Literatur und Wissenschaft* 5 (1972): 127-143.
- Haas, Willy. "Meine Meinung." *Die literarische Welt* 3:11 (1929): 2.
- Habsburg, Otto von. *Zurück zur Mitte*. Vienna: Almathea, 1991.
- Heine, Heinrich. *Reisebilder*. Vol. 3 of *Werke und Briefe*. 10 vols. Berlin: Aufbau=Verlag, 1972.
- Johnston, William M. *The Austrian Mind*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- Habsburg, Otto von. *Zurück zur Mitte*. Vienna: Almathea, 1991.
- Kaes, Anton. "New Historicism and the Study of German Literature." *The German Quarterly* 62:2 (1989): 210-219.

- Krieger, Murray. *Theory of Criticism: A Tradition and Its System*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.
- Magris, Claudio. *Der Habsburger Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg: Otto Müller, 1966.
- Nürnberger, Helmuth. *Joseph Roth*. Reinbeck: Rowohlt, 1981.
- Politzer, Heinz. "Franz Werfel: Reporter of the Sublime." *Franz Werfel*. Ed. Lore B. Foltin. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1961.
- Tober, Karl. "Franz Werfel: Der Tod des Kleinbürgers." *Der Deutschunterricht* 17:5 (1965): 66-84.
- Thomas, Brook. *The New Historicism and Other Old-fashioned Topics*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Weinzierl, Erika, and Skalník, Kurt, eds. *Österreich 1918-1938: Geschichte der Ersten Republik*. Vol. 2. Graz: Styria, 1983.
- Werfel, Franz. *Der Tod des Kleinbürgers und andere Erzählungen*. Frankfurt: Fischer, 1985.
- . *Realismus und Innerlichkeit*. Vienna: Zsolnay, 1932.
- . *Twilight of a World*. Trans. H.T. Lowe-Porter. New York: Viking, 1937.

Object Relation Theories: Psychoanalytical Applications to Gertrud Leutenegger's *Gouverneur*

Margrit Zinggeler

Swiss writer Gertrud Leutenegger, born 1948, uses what I would like to call a psychological narrative in her novels. Her texts do not simply depict, explain, describe, or narrate in a common sense. They pull the reader into a dream-like suspension, yet the dream-like images arise and fall simultaneously apart as soon as they seem to be feasible. They are impenetrably woven and entwined by symbols and metaphors. Her protagonist projects herself into these metaphors. Absurd scenes interrupt the narrative and cut meaning and understanding in a postmodern manner. Yet, realistic Swiss social settings render structure to this open frame. But there is no linear time sequence nor a defined space. The boundaries between reality and imagination are dissolved. The following is a passage from *Gouverneur* (1981) to illustrate Gertrud Leutenegger's style.

Der Schlaf ist grünes Gras, das sprießt und wuchert, den Berg hier überwuchert, den abgesunkenen See, die reglosen Menschensilhouetten auf den Rändern des Hochplateaus... Durch das Loch in der Welt, hinter dem das Gesicht verschwand, stürzt unaufhörlich alles zersetzender weg-schwemmender Schlaf, eine entsetzliche Anteilnahmslosigkeit, ein Nichtmehrberührtwerden. (33)

A female narrator is talking, as always in Gertrud Leutenegger's writings,¹ talking like an analysand on a couch interrupted by depictions of a rather utopian landscape mixed with rural Swiss sceneries and Swiss characters which are touchingly real, yet they always float like in an imaginary, dimensionless picture.

Von einigen in der Schneegrenze liegenden Alpen hätte das Vieh bereits wieder heruntergefahren werden müssen, diese vorzeitigen überstürzten Abfahrten seien eine Katastrophe, auch hier nichts mehr zum Fressen, die Wiesen zermanscht,

das schon viel zu hohe Heugras stehend abgefaut,...und in den Streuwiesen haben sie ein totes Kind gefunden, von dem man nicht einmal weiß, wem es gehört. (161-62)

Gouverneur represents, as I shall argue, the unfolding of a condensed borderline neurosis,² very much in the sense defined by American ego-psychoanalysts Otto Kernberg and Heinz Kohut, based on the concept that all neurotic conflicts interfere with the optimal relationship with the self. In a borderline neurosis the self has not developed pathological identificatory processes but rather a form of projective identification which is a libinal investment of the self. Projective identification manifests how the self loses its healthy demarcation from the other and its sense of non-paranoid personal intention of the self as well as the empathic sense for the intentions of others. The relation of the self to the other at times of distress has been widely discussed in French, British, and American object relation theory. I shall resort to the conceptual understanding of representatives of each of these school of thoughts which all are dynamically interrelated since they depart from or they are based on the concept of Freudian object love³ in order to analyze *Gouverneur* and to find possible common denominators in the application of diverse psychoanalytical theories on a literary text.

Before doing so, I would like to clarify the various psychoanalytical concepts which I use to define borderline neuroses. Projective identification is a notion established by Melanie Klein to define the ego's mechanism to relate to external and internal objects, whereby "identification" simply indicates that it is the subject's self, or rather parts of the self and also thoughts of it, which are projected into an external thing or person. That means that the subject got rid of something which then is incorporated into the object. Transitions are, as I see it according to D.W. Winnicott's theory, dynamic changes in the relationship between the inner and the outer reality of a subject.

The narrator in *Gouverneur*, infatuated with a former governor who withdraws from all social life in order to live in a domain on a high plateau, wants to build with subliminal energy, deriving from her unfulfilled sexual drive and the rejection by the governor, a living monument as a symbol of her love for him. Driven by libinal cathexis,⁴ she wants to initiate the building of an artificial mountain, "einen Liebesberg" (84), on which terraces should be covered with all kinds of exotic and rural plants forming hanging gardens at the feet of the governor's domain.

...je mehr die Domäne an Verlassenheit zunimmt, mit desto schärferer Genauigkeit zeichnen sich in mir die hängenden Gärten ab, dieser blühende Berg...nur diese von wildem Lorbeer überwachsenen Übergänge von Terrasse zu Terrasse, unaufhörlich, ohne Anfang ohne Ende...und ebensoviel von den Schwertlilien, dem schwarzen Holunder, den Quittenbäumen, den Agaven, Myrten, Rhododendron ...(80-81)

The overwhelming, but futile, beauty of rhododendrons, myrtles, lilies, chestnuts, elderberries, quinces, pear trees, aloes, laurels, plums, and myrrhs should contrast the efficiency of everyday life in the capital and the governor's plan to build a mausoleum, a permanent and lasting monument to glorify his own patriarchal rule. The narrator projects parts of her inner self into the grandiose fantasy of the hanging garden as a protective function at the time of the rejection and loss of the governor. Finally, torn and internally mutilated by her imaginations of growing plants, the narrator can eventually see the repressed truth of her rejection by the governor and the symbolical destruction of him will set her free.

The hanging gardens as an inner object representation regulate this psychic process. "...object representations supply the self with love and reconfirmation in compensation for the disappointments of reality," says Otto Kernberg (319). How do the hanging gardens function as inner object representation in reference to the narrator? What can the reader see in the garden of metaphors in Gertrud Leutenegger's *Gouverneur*?

French psychoanalyst Jacques Lacan defines the metaphor in a very Aristotelian sense as: "Un mot pour un mot, telle est la formule de la métaphore . . ." (Caminade 78). A word substitutes another as the word can substitute something of the function of the unconscious in a psychic process since the unconscious is, again according to Lacan, structured like language. Therefore, the word, or rather the narrative, that is the textual representation of the hanging garden by the narrator in Gertrud Leutenegger's novel, becomes a cure in the psychoanalytical praxis and theory for the analyzing reader who tries to make sense of what is going on in the text. He or she is namely confronted with the meaning of an abundance of metaphors. The signifier however, by its

very nature, always anticipates meaning according to Lacan and the metaphor occurs at the precise point at which sense emerges from non-sense.

The creative spark of the metaphor does not spring from the presentation of two images, that is, of two signifiers equally actualized. It flashes between two signifiers one of which has taken the place of the other in the signifying chain, the occulted signifier remaining present through its connection with the rest of the chain. (Lacan, *Ecrits* 157)

According to de Saussure, the value of the image as signifier has nothing whatsoever to do with its signification and it is as arbitrary as the sound of a letter.⁵ Yet Lacan uses the general term *méconnaissance* to clarify the constitutive role of the signifier. Thus the mechanism of the functioning of a metaphor is the same mechanism by which the symptom, in the analytic sense, is determined: it unconsciously stands for something else.

Between the enigmatic signifier of the sexual trauma and the term that is substituted for it in an actual signifying chain there passes the spark that fixes in a symptom the signification inaccessible to the conscious subject in which that symptom may be resolved - a symptom being a metaphor in which flesh or function is taken as a signifying element. (Lacan, *Ecrits* 166)

Because of this very signification, it can be said that the metaphors in *Gouverneur* form a chain of symptoms, namely symptoms of the unconscious text in reference to the symptoms of the narrator's borderline neuroses. Equally her ego's part in the symptoms become clear: fantasy, repression, and anxiety. She cannot sleep, she sits in her bed thinking about her monument of love she wants to build.

...ich will an die Myrten denken, den ihren weißblühenden Schaum auf der Höhe des Bergs, an die leicht sandige Erde, die sie benötigen, an die ihre stille Anordnung, doch nicht zu überschäumend, hatte ich gesagt, nur wie eine Erinnerung von Licht, aber wie viele, wie viele soll ich anpflanzen und wie dicht...ich sehe die spitzen Blätter nicht

mehr genau vor mir, auch die Blütenstände nicht und welche Zwischenräume notwendiger Luft sie brauchen...(135)

Later, the reality of the fantasy suddenly does not work any longer: "...der myrthenhelle Berg, weißleuchtend in der Nacht, würde den Gouverneur erschrecken, wie viele also, je mehr ich an den Berg denke, desto mehr entfallen mir die Ausmaße der obersten jüngsten Terrasse, der weißliche Dunst fließt vor dem Fenster . . ." (135). At the same time, she sees her face mirrored in this window glass and wonders: "...bin ich das oder bin ich das nicht, wie soll ich das wissen, ich bin schon so hoffnungslos ins Innere der Welt versenkt" (135). Her identity crises which I read in the text as some form of a Lacanian mirror stage symptom, follows the fantasies of the exuberant description of exotic plants which function as metaphors in the text.

If we go back to the Greek meaning of metaphor, we come closer to Freud's usage of *Übertragung* and the metaphor's function for transference, that is the mainspring of the intersubjective link between analyst and analysand. This function can be extended to the psychological relationship between the writer and his/her words and the reader as they become more apparent to the understanding of language. Metaphors can now be interpreted by the reader as an access route to the *imaginary* in the Lacanian sense. Metaphors certainly constitute fantasies and they also are a wish-fulfilling mechanism of the id against the ego and reality. In my understanding this function is analogous to the function of object representations defined by Otto Kernberg as mentioned above.

I do not want to treat the hanging gardens in *Gouverneur* as a symbol like the "Hanging Gardens of Babylon," since symbols have a clear *pictura* and *subscriptio*⁶ and they are imbedded into culture and the concept of Jungian collective archetypes.

The hanging gardens in *Gouverneur* are, according to my interpretation, the locus of the metaphor where one object stands for another. The narrator fantasizes being penetrated by a tree, the imaginary phallus.

...diese unverstandene Gewalt, und das Weinen, das aufständische Weinen wie ein Tier im ganzen Körper, einmal will ich ihn noch sehen, ich liege auf dem Weg, ausgestreckt zwischen den Steinen, daß ein Baum mich beschlafe, ein durch alle Lufträume schattenbereitender

Baum, daß seine Wurzeln wüchsen durch mich hindurch bis in den Himmel. (95)

Later in the book the narrator talks about the mutilation by the plants, the invisible mutilations caused by "einer erschreckenden Hingabe" and the phallic tree has become coal in her. "Ein verkohlter Baum wächst in mir. Immer noch streckt sich das schwarze Astwerk durch mich hindurch. Ich könnte Hand an ihn legen, aber er würde nachwachsen..." (200). In my opinion these words express a sexual trauma which the narrator represses and therefore it can not heal although she tries to cut the trees in herself off, but they always grow back. Thus her *Ego-Ideal* activates omnipotent and grandiose fantasies, exactly as defined by Heinz Kohut (61-87). "...grandiose fantasy in the structure of personality . . ." functions as "...integration into the realistic purposes of the ego" (70). She wants to build the immeasurable hanging gardens with raving lavishness to express her love for the governor. However, she knows from the beginning that she will loose and destroy herself by these plans. Also Kohut describes this content: "Whether it (grandiose fantasy) contributes to health or disease, to the success of the individual or to his downfall, depends on the degree of its deinstinctualization and the extent of its integration into the realistic purpose of the ego" (70). The narrator invests her entire self into the hanging gardens. "Ich habe alle Macht verloren. Ich habe nur noch diese so leicht zerstörbaren Pläne für die hängenden Gärten" (65). In her fantasy she is impelled to build terrace by terrace with carefully chosen plants, some quickly blooming and withering, some evergreens, each a metaphor for her love and a symptom of her self-destruction. "...wenn die hängenden Gärten verfallen, verfallen auch wir, besiegt, verschwunden in dem im Dunkel untergesunkenen Teil der Geschichte . . ." (84).

Why does an individual, despite the knowledge of the actions which lead to destruction, still want to realize them? Why is the presence of the sex drive in the living being bound up with destruction and death? One answer is the death instinct described by Freud who constitutes the sex drive as a partial drive represented partially within the death drive. "Vive la mort," (25) the narrator reads on the gate when she enters the domain of the beloved governor. What do these words mean for her?

Lacan builds on Freud and states:

The distinction between the life drive and the death drive is true in as much as it manifests two aspects of the drive.... Through the function of the *objet a*, the subject separates himself off, ceases to be linked to the vacillation of being, in the sense that it forms the essence of alienation. (Lacan, *Fundamental Concepts* 258)

Such an object (*objet a*)⁷ is possibly the mountain and its hanging gardens, a signification of the mystery of love, a substitute for the governor, a complement to herself, lost forever, because the object is constituted immortal. "Es muß etwas geben, sage ich, das keinen Namen mehr hat, etwas das Berge versetzt, etwas das stärker ist als der Tod," (132) the narrator feels. The love-death ambivalence can be seen in the metaphor of the mountain. The more the narrator thinks and fantasizes about the mountain, the more her self disintegrates. "...ich habe begonnen, mich in den hängenden Gärten als einer lautlosen Beschäftigung gefährlich aufzulösen" (83). The immersion into the grandiosity and the immeasurableness of her plans signify alienation of reality and the narrator falls in a schizoid-paranoid position.

According to British psychoanalyst Melanie Klein the paranoid-schizoid position in normal development is characterized by a split between the good and the bad internal objects and the loving and hating ego which she bases on the dyadic mother-child relationship and the concept of the good and bad breast (Klein and Riviere 61). One defence mechanism in this condition is splitting and denial according to Melanie Klein. The narrator in *Gouverneur* complains: "Ich fühle nichts als diesen tiefen wunden Riss in mir, dieses Abgetrenntwerden von allem" (134).

The narrator's ideal object in *Gouverneur* certainly is the mountain with the projected hanging gardens. Of course, these processes of introjection and projection work as a mechanism of the defence. Melanie Klein now constitutes that fantasy is fulfilling instinctual drives irrespective of external reality and she regards the gratification derived from fantasy as a defence against the external reality of deprivation. The governor rejects the narrator, he wants to be alone, her passion bewilders him, he forbids her to come to the domain. "Er leugnet alle Gesetze in mir" (134) cries the narrator and she turns towards manic-like fantasies as an instrument of defence and a means of

escape at the same time. She then exclaims: "Manchmal denke ich, falle ich auseinander, aus lauter brennenden Wunden zusammengesetzt falle ich auseinander" (184). The process of splitting can also be seen in the actual unconscious cutting off of hair by the narrator, the more she indulges in her fantasies of the hanging gardens: "...ich muß wieder Haare abgeschnitten haben, ich merke das schon nicht mehr, mich immer auswegloser in eine genaue Vorstellung der hängenden Gärten hineinarbeitend, schneide ich mit der Schere oft ganze lange Haarstreifen ab und lege sie geordnet neben mich auf die Bettdecke..." (136). These actions are indicative symptoms of a borderline neurosis and cause anxiety. "Das plötzliche Gefühl einer Gefahr durchdringt mich. In diesen Augenblicken blitzen nochmals die hängenden Gärten in mir auf, widerstrahlend aus der Morgenhelligkeit, als müßte ich für sie wieder und wieder alles hinter mir lassen, . . ." (194). And she again feels how the plants start to grow inside herself leading her into a depressive state, and to the control of the omnipotent object. According to Melanie Klein: "Denial of psychic reality can be maintained by the re-awakening and strengthening of omnipotence and particularly of omnipotent control of the object" (Segal 83). Thus in order to realize her plans to build the hanging gardens, the narrator appeals to influential government officials. She even tries to convince them that the hanging gardens could become fallout shelters and thus a service to the community.

...haben Sie denn die Gärten als Zufluchtsmöglichkeit nicht erwähnt, als noch nie dagewesene Zuflucht, wie Sie immer sagten, das Wort Strahlenschutz wäre nicht überhört worden, gerade die Vorstellung der überwachsenen Terrassen als wirksamer Strahlenschutz hätte die Inspektoren am sichersten mit Ergebnissen zurückgebracht, haben Sie denn auch nichts vom Sauerstofferzeugenden der hängenden Gärten gesagt . . . (91/2)

Projective identification follows then like a paradigm of Melanie Klein's theory. The narrator eventually identifies with the governor: "Ich bin wie Gouverneur geworden, schreie ich, wie Gouverneur!" (211). She feels how anxiety is building up towards her ego since by the rejection of the governor she has become like him. To ease the pain and anxiety the narrator turns to a transitional object.

According to D.W. Winnicott, renowned British child psychoanalyst (1896-1971), projective identification can find expression in

transitional objects. The narrator in *Gouverneur* is frantically looking for a mug the governor used.

...wenn ich die Tasse nicht mehr berühren, wenn ich mein Gesicht nicht mehr daran kühlen kann, wenn ich das eng zusammengedrückte Blumenmuster nicht mehr sehe, hat es den Gouverneur nie gegeben...Die Tasse des Gouverneurs war die letzte berührbare Versicherung,...Ich muß die Tasse haben, sage ich, ohne die Tasse kann ich nicht denken. (137-38)

The cup is for the narrator like a transitional object for a child. It indeed is a substitute for the governor. The narrator can put her lips on the rim of the cup where the governor's lips touched it before. "...an dieser Tasse allein fand ich Beruhigung, Hingabe, Vergessen" (137).

Melanie Klein's transitional object concept is the concept of an internal (mental) object like the hanging garden as I have argued. However, Winnicott's transitional object is a possession like the mug of the governor on which the narrator depends like a child. I think that the mug is not a fetish in a Freudian sense or a talisman but indeed a 'transitional' object for the narrator since she would like to be capable of temporal conceiving the idea of something which momentarily can meet her need. But she cannot not find the mug anymore. "Seit ich die Tasse nicht mehr habe, sehe ich die riesige weiße ausgestreckte Hand, dann wieder wird mir schwarz vor den Augen. Gewiß ist die Statue eine Statue des Gouverneurs" (36). From the mug, the possession or the transitional object, emerges an illusion, a petrified governor.

For Otto Kernberg "all patients with neurotic reactions and character pathology have 'narcissistic problems'" (322). The self which is part of the ego can develop pathological identificatory processes in a borderline neurosis. Heinz Kohut talks of the "grandiose self," where the relation is no longer of self to object nor of object to self, but of self to self. This grandiose self urges the narrator to see even herself as part of a plant for the hanging garden. She feels how plants grow in and through her body, "...einmal wuchs mir der Lorbeer hier, durch die Augen, durch die Haut," (212) growing to heavenly dimensions, "...die Agave...aus den verwandelten Wurzeln grünt sie empor und wächst durch mich hindurch bis in den Himmel" (228). She realizes that these are feelings of "...unsichtbaren Verstümmelungen einer erschreckenden Hingabe" (200).

Indeed, her grandiose fantasies parallel with feelings of inferiority and anxiety which are the significant symptoms of her narcissism according to Otto Kernberg. Besides indulging in the grandiose plans for the hanging gardens, she suffers from severe anxiety. A toad is growing on her skin: "...es ist die Kröte, die Kröte wächst und schwillt auf mir, sie wird mich erdrücken"...(181). "Unfaßbare Panik" (119) haunts her and even "Im Schlaf weiß ich, daß mich jemand anstarrt" (195). Kernberg clearly defines that "...narcissistic pathology refers to individuals who (in their intrapsychic life of object relations and in their external life) identify with an object and love an object standing for their (present or past) self" (Kernberg 323).

But the narrator has personality traits which do not fit into this picture of pathological narcissism, that are above all her friendly and caring interactions with significant others, the inn-keeper couple, the lessee, and the farmers. Therefore she is rather suffering from a borderline neurosis, as I argue again, than from pathological narcissism. Kernberg sees in patients representing borderline personality organization "...projection of a certain object representation onto the external object, to identification with an object representation.." (Kernberg 326) At one time the narrator clearly diagnosed her own developmental identificatory object relation problems: "...und vielleicht sind die hängenden Gärten nichts anderes als ein Heraustreiben dieser verborgenen Gesetze [Gesetze des Wachsens und Reifens] in mir, ja, in dieser Hoffnungslosigkeit muß ich den Plan zu den hängenden Gärten gefaßt haben" (45).

Another British object relations theorist is W.R.D Fairbairn who writes: "It must always be borne in mind, however, that it is not the libidinal attitude which determines the object-relationship, but the object-relationship which determines the libidinal attitude" (Fairbairn 256). Therefore, the development of the object-relationship is based on the quality of the dependence upon the object. Rejection and rejected love is according to Fairbairn the *only* trauma that really matters from a developmental standpoint. The first form of rejection a child experiences is the separation from the mother.

In my view, the imprisoned woman in the glass tower in the domain of the governor where, it is said, a prostitute hanged herself, is a mother image. When the narrator is in the domain, she sees a woman in a red dress sitting in front of the glass tower. The red color is like a symbol for blood kinship. "Ich muß zu dieser Frau. Ich muß sie berühren, ich muß meinen Schwindel an ihr zum Stillstand bringen, ich muß das Rot meines Herzens mit dem Rot ihres Kleides vereinigen"

(98). In this moment the narrator throws herself in front of a bus and the woman pulls her away. In the seam of her red dress she sees a leaf which becomes a signifier for the non-existence of the hanging gardens and the relationship with the governor. Finally she realizes:

Meine hängenden Gärten hat es nie gegeben. Nie werden die wilden Lorbeersträucher rauschen, nie der Rhododendron dem Gouverneur von weit her entgegenflammen, wie die von der höchsten Terrasse des Berges weiß herunterwehenden Myrtenblätter unsere aneinandergeschmiegt Gesichter bedecken, nie die Nacht in den schwarzen Holunderdolden flüstern. (99)

Later the woman in the red dress is imprisoned in the glass tower. These desires and fantasies in connection with the mother figure who takes, as a prostitute, the father (the governor) away, arouse hate and aggression in the narrator. Melanie Klein's theory of love, guilt, and reparation and her concepts of the good and bad breast could work as an additional psychoanalytic tool to interpret this part of the text which here I do not have space to develop any further.

Towards the end of the book the narrator is able to part from the projective and controlling object: "Ich muß loslassen, immer mehr loslassen, entfernt und entfernter am Himmel schwimmt ein Garten, der mich flieht, den ich nie wieder betreten darf . . ." (180). She meets a knife salesman and with one of his knives the governor is possibly killed, by whom we do not know. She is finally able to free herself of the control of objects and the dependence upon their relationship.

Her case illustrates a borderline neurosis displaying symptoms which are common denominators in all discussed object relation theories, namely: alienation, libinal investment of the self, projective identification, transitional objects, fantasy, paranoia, and anxiety.

Gouverneur is not an easily accessible text. It rather develops like an analysis of a borderline neurosis as argued in this paper, although Gertrud Leutenegger has certainly not written a case study. Her text which resists interpretation can productively be analyzed with psychoanalytical methods. Such an interpretation never lays claim to absolute truth. But according to André Green every text has an unconscious. "This textual unconscious is present in the text's thematic articulations, its brutal silences, its shifts of tone, and especially in the blemishes, incongruities, and neglected details which only interest the psychoanalyst" (Green 284-5). Gertrud Leutenegger's writings reveal

something which has been repressed. Thus also for her writing might be therapy, a substitute for direct means of gratification for an author in a conservative patriarchal state like Switzerland. The power of her texts does not only come from her divided and split author-narrator ego but above all from her rich and open language which brings us back to Lacan and also to Julia Kristeva who both state that the psychoanalytic process is first and foremost an unfolding of language.

Gouverneur is an exuberant elaboration of anxiety and loss. It finally brings the death of the powerful patriarchal governor. The narrator could abandon the helpless state of infatuation and mature to a reality where she could express: "Diese Herrschaft ist zu Ende!" (227). The analysis of the text has not only become a cure for the narrator in the reader's perspective but possibly for the author accordingly.

Psychoanalytical methods can serve to interpret a literary narrative text because of Lacan's concept "the unconscious is structured like a language" (Lacan, *Fundamental Concepts* 20) which I argue can be reversed to the hypothesis "language is structured as the unconscious." The unconscious of a text can now be revealed by the pleasure principle of reading which can be the reality principle of interpreting!

NOTES

¹All books by Gertrud Leutenegger were published by Suhrkamp, Frankfurt: *Vorabend* (1975), *Ninive* (1977), *Lebewohl, gute Reise* (1980), *Gouverneur* (1981), *Wie in Salomons Garten* (1981), *Komm ins Schiff* (1983), *Das verlorene Monument* (1985), *Meduse* (1988).

²Also referred to as bpd = borderline personality disorder.

³Object love refers to the infant's own body, the mother as love object, and identification with the father. "In short, in Freud's view external objects derived their status from the role they played in the oedipal drama." Judith M. Hughes (50).

⁴"...the amount of psychic energy which is directed toward or attached to the mental representative of a person or a thing....it refers to a purely mental phenomenon....What are cathected of course are various memories, thoughts, and fantasies of the object which comprise what we call its mental or psychic representatives. The greater the cathexis, the more "important" the object is,...and vice versa." Charles Brenner (18).

⁵Freud e.g. demonstrated this with hieroglyphs. See also Ferdinand de Saussure, *A Course in General Linguistics*. "The bond between the signifier and signified is arbitrary" (67).

⁶I refer here to the definition of a symbol by Jürgen Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*. "Unter Symbol (griech. symbolon = Merkzeichen)

verstehen wir eine in bestimmter Weise verfremdete Pictura: und zwar wird dabei das komplexe Signifikat einer Pictura auf ein anderes komplexes Signifikat, das wir *Subscriptio* (lat. = Unterschrift) nennen, abgebildet. Das Symbol stellt insgesamt die semantische *Vereinigung* der beiden komplexen Signifikate dar" (168).

⁷According to Lacan "The 'a' stands for 'autre' (other), the concept having been developed out of the Freudian 'object' and Lacan's own exploitation of 'otherness.'...However, Lacan refuses to comment on either term here... *Ecrits*, Translator's note (xi).

WORKS CITED

- Brenner, Charles. *An Elementary Textbook of Psychoanalysis*. Garden City, New York: Anchor 1974.
- Caminade, Pierre. *Image et Metaphore*. Paris: Bordas, 1970.
- Fairbairn, W.R.D. *Psychoanalytic Studies of the Personality*. London: Tavistock Publications, 1952.
- Green, André. *Psychoanalysis, Creativity, and Literature*. New York: Columbia UP, 1978.
- Hughes, Judith. *Reshaping the Psychoanalytic Domain*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989.
- Leutenegger, Gertrud. *Gouverneur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Kernberg, Otto. *Borderline Conditions and Pathological Narcissism*. Northvale, N.J.: Aronson, 1985.
- Klein, Melanie, and Joan Riviere. *Love, Hate and Reparation*. New York, London: Norton, 1964.
- Kohut, Heinz. "Forms and Transformations of Narcissism." *Self-Psychology and Humanities. Reflections on a New Psychoanalytical Approach*. Ed. Charles B. Strozier. New York, London: Norton, 1985.
- Lacan, Jacques. *Ecrits*, trans. A. Sheridan. New York, London: Norton, 1977.
- . *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York, London: Norton, 1978.
- Saussure de, Ferdinand. *A Course in General Linguistics*. New York, Toronto, London: McGraw-Hill, 1966.
- Segal, Hanna. *Introduction to the Work of Melanie Klein*. New York: Basic Books, 1974.
- Winnicott, D.W. *Playing and Reality*. London, New York: Routledge, 1971.

Transformational Considerations in the Filmic Adaptation of Günter Grass' *Die Blechtrommel*

David Coury

When Günter Grass' monumental first novel *Die Blechtrommel* was first published in 1959 it was lauded by critics and the press for its wildly satirical and uncompromising portrayal of Oskar, a precocious three-year old who, disgusted by the adult world around him refuses to grow up. The novel, one of the first post-war works to deal so openly and directly with Germany's past, also made use of a complex narrative structure characterized by a fantastical prosaic style that established the work as one of a major literary force in contemporary German literature. Because of the nature of the lead character as well as the changing narrative perspective, the novel was long considered unfilmable and remained so until the late 1970's, despite numerous offers and screenplays, all of which Grass rejected for various artistic and stylistic reasons. When Volker Schlöndorff approached Grass about filming the novel, he found Grass open and willing to the idea of re-working the text into a screenplay. What resulted was a work based quite closely on Grass' novel, yet unique and distinct itself. A close analysis and comparison of the two works, as film and prose, offers insight not only into the constructs of the respective genres, but also reveals a great deal about the style and characterization in Grass' work itself.

Literary adaptations in film (*Literaturverfilmung*) have been a major part of the film industry for many years. The rise and growth of these adaptations became especially prominent in the formative years of the cinema, the early 1900's, at a time when the film companies attempted to revive their stagnant industry by attracting viewers away from the theater and vaudeville and into the cinema through adaptations of well-known popular books, something which the theater couldn't match (Paech 85). Since the onset of such "Literaturverfilmungen," a lively and steady debate over the problems and viability of such cinematic treatments has arisen, and the film industry has often been forced to justify the legitimacy of transforming literature into film. To be sure, literature has always served as a source for material for film--from

mythology and fairy tales to fictional dramatizations--but the actual transformation of "great literature" into film has given many literary critics cause to protest, most maintaining that film and filmic images can never do justice to the written word.

Germany has been, of course, no exception within this lively debate. A great many major works of German literature have been subject at one time or another to a cinematic adaptation (*Effi Briest* alone has been filmed four times, for example. See Schneider *Der Verwandelte Text* p. 296-98 for a short, but representative list). Nevertheless, many directors and screenplay writers fault German literature as being "drehbuchfeindlich," or even too innerly reflective to lend itself to filmic adaptation. One novelist-director closely associated with the so-called *Neue Deutsche Welle* blames West German literature for the failings of Germany's cinema: "In den USA erhebt sich über dem ausgebreiteten Trivialsumpf eine Literatur- und Filmproduktion, deren kritische Schärfe und gleichzeitige Massenwirksamkeit wir nicht erreichen. Da muß doch irgendetwas falsch sein an hiesigen Stoffen und Werken."¹ Volker Schlöndorff, one of the driving forces behind the *Neue Deutsche Welle* and a great proponent of "Literaturverfilmungen" (having filmed works by Grass, Musil, Böll, Kleist, and Frisch, among others) cites the lack in the German cinema of "serious writers capable of producing original screenplays" (Head 350). It is therefore no surprise that he was attracted to Grass' *Die Blechtrommel*, one of the most popular and controversial works of German post-war literature.

The problems, however, involved in filming the book were numerous. At least three different screenplays were written before Schlöndorff and Grass found an acceptable version. First and foremost was the problem of choosing the lead character, someone who could play the part of an intellectually mature three year old. Not wanting to reduce the film to an analysis of the problems of a dwarf, Schlöndorff rejected the idea of using a midget lead actor and settled on a child, albeit one with a growth impediment. Insight into this decision, Schlöndorff maintains, came from the second screenwriter Jean-Claude Carrière, who thought immediately on a Chaplinesque figure from "The Kid." The idea was to have a child play the lead in the first two books, then a dwarf take over the role after the chapter "Wachstum im Güterwagen."

Wir brauchen als Darsteller einen Jackie Kogan (sic) [from Chaplin's "The Kid"] Ein Kind kleinen Wuchses bis zur Flucht aus Danzig, dann den Wechsel zum Zwerg unterstreichen als tragisches Ereignis, bis der mißgestaltete

Zwerg uns in der Klinik gegenüber sitzt und sagt: Ja, ich bin's, aus dem schönen Knaben ist ein häßlicher Zwerg geworden. Mit einem Kind können wir uns alle identifizieren, mit einem Zwerg nur wenige. (Schlöndorff, *Tagebuch* 40)

Had Schlöndorff proceeded with this plan, the final version would have had a completely different form than the book. Herein lies a fundamental problem in "Literaturverfilmung" so often cited by its critics: interpretation. Schlöndorff's original plan portrays Oskar as a child, a kid in the Chaplinesque sense with whom the audience identifies. This prejudges the audience's sympathies, suggesting that the reader/viewer should identify with Oskar, and after he begins to grow, he is no longer the loveable kid with whom we identify. Further, the fact that at the beginning of the book Oskar is in a mental hospital, and the reader uncertain of his mental stability, is overlooked. Instead, Schlöndorff imagines Oskar at some undefined point in the future reflecting upon the war years, pointing out what he has become as a result - "ein häßlicher Zwerg." The idea of "schöner Knabe" and "häßlicher Zwerg" places a moral value and prejudgement on the viewer's understanding of Oskar. This is clearly not Grass' intention in the book, for Oskar admits several times that, as a child, he was overcome by "evil"²: "Wenn Sie mich fragen: War es das Böse, das Oskar befahl, die ohnehin starke Versuchung einer gutgeputzten Schaufensterscheibe durch einen handgroßen Einlaß zu steigern, muß ich antworten: Es war das Böse" (*Blechtrommel* 105), and later after his baptism, "...ich [danke] dem Satan, weil er in mir die Taufe überstanden hatte und mir ein Gegengift lieferte" (112).

For brevity's sake, Schlöndorff, in talks with Grass and Carrière, decided to film only the first two books, thus eliminating the problem of a second actor: "Es war eine praktische Entscheidung. Wenn man den zweiten Teil erzählen will, bedeutet das einen Wechsel des Hauptdarstellers. Nach zwei Stunden Film kann man den Hauptdarsteller nicht wechseln, weil man sich gerade an den ersten Hauptdarsteller gewöhnt hat" (*Spiegel* 186). Nevertheless, despite such pragmatism, the film does concentrate on Oskar's childhood and the time before he decides to grow, leaving interpretation of his actions to the viewer and offering no suggestion about Oskar's state at present (that is, during the "real time" narration).

To compensate for the problem of Oskar's advanced mental state upon birth, Schlöndorff approaches the problem from a semiotic stance,

choosing a child who was the smallest of those he had seen, yet had the oldest appearance. This attempts to overcome one of the fundamental differences between literary language and the visual image--that of the depiction of the surreal or unreal. Alexander Kluge in an essay entitled "Word and Film," outlines the differences between visual and literary or prosaic forms. When reading, he states, the images evoked are specific to the reader, referring to individual instances in the mind of the reader (87). This referential basis is lost in film, which offers a concrete, pre-chosen image. By using a child who appears older than his physical size, the viewer has a visual image with strong suggestive power, which corresponds quite well to and even suggests the novel's protagonist, who claims: "Ich gehörte zu den hellhörigen Säuglingen, deren geistige Entwicklung schon bei der Geburt abgeschlossen ist und sich fortan nur noch bestätigen muß" (35). Kluge would maintain, quite rightly, that such a sentence is impossible to film, for visual imagery can in no way do justice to the descriptiveness of such a sentence. Schlöndorff's approach is, however, the closest one can come, relying instead on the suggestive power of the visual image.

Irmela Schneider in her theoretical analysis of literary adaptation describes "Literaturverfilmung" as a transformation from a "wortsprachlich-erzählender Text in einen filmisch-erzählenden Text" (120). Schlöndorff in his film utilizes visual and filmic language in transforming Grass' text into image. His use of voice-over commentary not only gives the impression of a first person narration, but also allows subjective explanations and information on the part of Oskar to be given directly without having to be written into superfluous dialogue. A good example of this is Oskar's birth. In the film's narration, Oskar states clearly that he remembers the events leading up to his birth and re-describes the event from memory, which the viewer then sees depicted on the screen. Furthermore, this commentary allows insight into Oskar's way of thinking thereby imparting to the viewer his commentary and analysis to which even the others around him are not privy. Most importantly, it conveys to the viewer that this story is to be seen through the eyes of Oskar--his story as seen by him. This legitimizes any scene which may seem improbable or anything which, logically, Oskar couldn't have known, for what is told is exclusively "eine Geschichte von unten", history from a child's point of view, a child disgusted with the world of adults.

The narration also serves another important function, although perhaps in vain, which Schlöndorff recognized from the outset as a major obstacle and which was perhaps *the* reason why the book was

thought unfilmable: the transformation of the "magical" prose and language in Grass' work. Schlöndorff admits: "Das, was die eigentliche Wucht des Buches ausmacht, die Sprache Günter Grass', steht mir nicht zur Verfügung" (*Tagebuch* 40). It is with this point that the film falls short in capturing the essence of the book. No image can convey the power of the prose in chapters like "Glaube Hoffnung Liebe" or "Die Ohnmacht zu Frau Greff tragen." As such, Schlöndorff doesn't try to translate or transform such prose. Instead he tries to work within the medium of film to convey this mythic and magical atmosphere. Film, as Kluge points out, doesn't have the long tradition that literature has, and as a result hasn't developed its own "language" or means of intertextual allusion as has literature (86). Film lacks the symbolism, the tradition of intertextuality, and versatility which comprise a major part of the literary tradition. As a result, film must approach language differently--inductively and associatively. The opening and closing sequences of the film are exemplary of this approach. Both show a peasant woman in a potato field in Kashubia. The repetition of this image represents a cyclical "inexorable fatality," which Schlöndorff found in the films of Fritz Lang and also in the works of Grass:

In both, there's a peasant-like, rueful sense of the unpredictable, yet cyclical, course of war, nature, history. It all goes back to the peasant looking up at the sky, and only knowing that he cannot know how nature will deal with his efforts. It's what the grandmother represents at the end of the film: despite the wheel of history, despite the waves of Russian and Swedish and Polish conquerors that have swept over the Kashubian fields, she still remains there amidst her potato crop. For me, this grandmother is a total life principle. That is why I removed the "Black Witch" references at the end of the novel...She is opposed to the other extreme, Oskar, the child-man who is a perfect portrait of human regression. (*Film Quarterly* 6)

Clearly, such an interpretation is not spoken, rather depicted or portrayed. While not in the novel *per se*, such an interpretation encapsulates some of the underlying themes and currents in the book, in a way which is purely filmic and conversely could not easily be transformed into prose.

What then becomes "die Kraft der Erzählung," is the fascinating and "rührende und widersprüchliche Figur des Oskar Matzeraths"

(*Tagebuch* 40). The problem of characterization of Oskar is at once the problem of interpretation. Schlöndorff sees the depiction of Nazism as one of a populist or "kleinbürgerliche" phenomenon, and it was this theme in the novel which appealed to him. Fascism is founded on making everyone feel important, a trait embodied in Alfred Matzerath. And it is this "Kleinbürgerlichkeit" against which Oskar rebels and shows his disgust and "Verweigerung."³ Thus the film concentrates on this one element and reduces the scope of the book and the film drastically. This works to the benefit of the film, for according to Kluge, "the demand for coherence and superficial continuity makes every film conform to the model of the novella" (84). Schlöndorff sees the film "...mehr die Beschreibung der Beziehung eines Kindes zu den Erwachsenen...als eine Milieubeschreibung des Kleinbürgertums der 30er Jahre....Oskar Matzerath ist zwar ein außergewöhnliches Kind, aber kein unnormales Kind. Sein Blick [ist] auf die Welt der Erwachsenen, die immer kindischer werden, je erwachsener sie sind, und trotzdem nie den Ernst der Kindheit wiederfinden" (*Tagebuch* 94). The film does indeed take this course of action and places emphasis on this relationship between the adult and child world. However, Schlöndorff sees Oskar as a much broader metaphor:

I saw him as a prophetic image of the entire post-1968 youth. His most important trait is his regressive attitude towards women. He wants to be everything with a woman, to be a lover, to be coddled like a baby, to dominate--only he cannot accept the grown-up male's responsibility towards women....Oskar is obviously an ancestor of the post-'68 drop-out generation. The screaming of protests combined with the refusal to provide a realistic framework for change. (*FQ* 5)

As such, the director wanted the film to bring new life to the novel by bringing Oskar "up to date." Schlöndorff maintains that it was Grass who was "...definitely in favor of seeing Oskar's infantile destructiveness as related to [Andreas] Baader" (*FQ* 7). The problematic of destruction and terrorism as an end in itself or as a means to an end was a popular theme in many German films of the late 70's and early 80's as well as the literature of the period. Schlöndorff sees the Baader-Oskar connection, however, as a dubious one, citing the objectives and motivation behind their respective destructiveness as different--the Baader group not wanting to draw attention to themselves but to their cause,

whereas Oskar sought to draw attention to himself and destroyed as an expression of personal anger. Nevertheless, Schlöndorff cites the synthesis of the contemporary in Oskar with the elements of the Nazi era as the underlying factor for the film's international popularity.

Given the fact that the scope of the novel had to be limited out of necessity, the selection of scenes to be filmed then becomes essential in determining the thematic slant of the film. Carrière claimed that scenes "that were not germane to the development of Oskar's character" were cut (*FQ* 8). Sadly such minor characters as Herbert Truczinski, Gretchen Scheffler, Lina Greff, or even the "Stäuber" are either underdeveloped or at times completely cut from the film. Such figures add to the milieu of the times as well as Grass' almost mythical microcosm that is Danzig. These characters are often reflective of the "Kleinbürgertum" and what Grass calls the "Infantilismus einer ganzen Epoche" (*Spiegel* 186). Schlöndorff uses instead the city of Danzig as a symbol in an attempt to transmit this atmosphere. In fact, Hans-Bernhard Moeller sees the function of cities as an important element in many of Schlöndorff's later films, often taking on "figurhafte Funktionen": "Matzeraths Danzig verkörpert neben dem Ort des historischen deutsch-polnischen Konflikts vor allem die Zone der Kaschuben, Kleinhändler und Kleinbürger" (319). Consequently, many minor characters in the book, who don't contribute directly to Oskar's development or to the relationship between his protest and "Verweigerung" against the adult world, were cut from the film script. Oddly, though, it is these characters with whom Oskar most readily relates in the novel, characters who are at once outsiders and full of "Grassische" idiosyncrasies. Herbert Truczinski, for example, was, besides Bebra, the only real male friend Oskar had in Danzig. In addition, he was for Oskar history incarnate. The hardness of the scars on his back were concrete representations of what had passed, which upon pressing, could be called up to life, in much the same way Grass forcefully calls up German history by his writing of the book or Schlöndorff by filming it.⁴ Furthermore the entire episode with Herbert and Niobe adds a fantastical and almost demonic mythological element to the novel, which is lacking in the film. Although Grass agreed with Schlöndorff's editorial decisions (citing Herbert Truczinski as a figure "das rauszulösen [war], ohne daß der Verlauf der Geschichte Schaden nehmen konnte" [*Tagebuch* 23]), the film steers away from Grass' allegory and myth toward realism.

What suffers from this realistic and pragmatic approach is the vitality and the grotesque in Grass. The book, upon its release, was quite scandalous, even prompting the city of Bremen to retract a literary

prize awarded Grass. Today, however, the book has much less an ability to shock. When asked if he lamented the lost shock effect of the book, Grass replied: "Ich kann keine Sehnsucht nach einer Rückkehr in die Adenauer-Ära der Restauration verspüren. Skandal hieße ja Rückkehr in eine solche Ära, und da habe ich kein Verlangen" (*Spiegel* 186). However, sexuality and scandal are major elements of the novel which the director attempted to capture. One American critic sees the scandalous nature of the work not so much in the political environment of the times, as does Grass, rather in the morality of the film and book, criticizing the excess of unjustified sex in the film and citing the bed scene between Agnes and Jan as "yielding to the temptation[s] of a filmmaker" (*Cineaste* 31). *Der Spiegel*, on the other hand, wrote: "Solche Szenen wirken eher wie eine romantische Liebesgeschichte zwischen Base und Vetter, die nicht zusammenkommen. Chopinmusik liegt da näher als der Gedanke ans heute längst übliche Pornokino" (190). Regardless of how one sees scandal, this bed scene, although not directly described in the book, is a filmic extension of the narrator Oskar's fantasy and imagination. Its exaggeration hints at the grotesque so prevalent in the novel, as does the infamous horse's head/eel scene, which imparts a glimpse of Grass' fascination with the sensual. (Upon seeing the scene, Grass reportedly only regretted that there wasn't a close-up of Agnes [Angela Winkler] vomiting). John Flasher, in his analysis of the film, terms Oskar the "grotesque hero" of the novel and film, maintaining that Grass' prose is best characterized by Bakhtin's term "grotesque realism" (87). Schlöndorff is able to retain the element of grotesque, he feels, through careful juxtaposition of the comic and ambivalent with the horrid and violent, in this way effectively transform prose into image (93).

Another scene which was filmed but edited from the final print, which could have done much in conveying this sense of sexuality and vitality so common in Grass' prose, was Oskar's fantasy, while his mother and Gretchen Scheffler read aloud about Rasputin. The wild orgiastic images Oskar dreams up are quite reminiscent of Fellini and would have translated well into film. The decision to leave this scene out, as well as references to the texts of Goethe and Rasputin altogether, limits the viewer's insight into the character of Oskar, for Rasputin represents more than merely the fantasies of two sexually deprived women, namely the key to understanding Oskar. Before leaving Danzig for Bebra's *Fronttheater*, Oskar ponders which of his favorite texts should accompany him: Goethe or Rasputin. He consults his "gods," Apollo and Dionysus, both of whom argue differently, but ultimately, he de-

cides to bring portions of both, a reference to the classical struggle in the German literary tradition of synthesizing the Apollonian and Dionysian elements of life. Oskar, unlike his literary predecessors, accomplishes this monumental task by simply ripping out pages of both books and pasting them together. Through this grotesque, simplistic act, Oskar reveals the two driving forces within him--the base or Dionysian, which drives his lust for life, and the intellectual or Apollonian, which gives him his critical insight. The humor, satire and disrespect for this literary tradition is lost in the film but as such, serves as another example of the different operative levels of literature and film.

Finally, the overall structures of the film and the book and their resulting effects point to an extremely problematic area in condensing a novel into a filmic "novella." Schlöndorff (and Grass) agreed to limit the novel to the first two books out of practical considerations. The novel, however, continues showing a hunchbacked Oskar as he travels and lives in the West, ultimately winding up as an inmate in a mental hospital, telling his story to his keeper. The socio-political implications of Oskars stunted growth in the West aren't depicted, rather the film ends with Oskar's decision to grow and move to the West, implying, as Henry Pachter suggests, that Schlöndorff and even Grass seem to be saying that "all is well since the Nazis have gone and Little Oskar has resolved to grow up" (32). Pachter recognizes that this is far from the case. Indeed, in another work published subsequent to the release of the film (*Kopfgeburten, oder die Deutschen sterben aus*), Grass shows his dissatisfaction with the current political state in Germany, and if he does indeed see a connection between Baader-Meinhoff and Oskar, such a simplistic conclusion would certainly contradict Grass' political beliefs. Instead, the viewer must interpret the ending--and thus the "statement" of the film--more in line with Schlöndorff's view of an "inexorable fatality." This view of the cyclic and reoccurring imparts a warning and caution, which Grass outlines and emphasizes in his political writings and in *Kopfgeburten*. Pachter feels that by conforming to the laws of filmmaking, Schlöndorff has successfully created a film which has (and demands) a hero and focus of vision, even if it does deviate from Grass' novel (32). After all, Schlöndorff never forgot he was making a film: "Ich verfilme nicht seinen Roman um ihm, Günter Grass, einen Gefallen zu tun, sondern ich mache einen Film, der *Die Blechtrommel* heißt und dessen Drehbuch auf dem gleichnamigen Roman basiert. Wichtig für mich ist, daß ich einen guten Film mache, nicht, daß ich dem Autor gefalle" (*Tagebuch* 91).

NOTES

¹Cited from David Head, "Volker Schlöndorff's *Die Blechtrommel* and the 'Literaturverfilmung' Debate," *German Life and Letters* 36/4 1983, p. 351.

²It is not the intention of this paper to discuss the believability of the narrator or the problematic of the dual narration. This is indeed a question which must be addressed in evaluating and interpreting Oskar. However, Grass makes it clear in numerous passages, that Oskar is not a "schöner Knabe" for whom we should feel sorry, rather is a spiteful individualist.

³"Verweigerung" is a term Schlöndorff uses to describe Oskar's protest and as such draws parallels to the late 60's and the usage of "Verweigerung" at that time. Both he and Grass make this connection in various interviews.

⁴During the filming of the burning synagogue almost 40 years to the day after the pogrom of Nov. 9, 1938, Schlöndorff questioned the reluctance of the German cinema to confront its history and for waiting so long to deal with this tragedy. He noted in his *Tagebuch*: "Letzte Woche waren viele Bilder davon im Fernsehen. Auch (Peter) Lilienthal dreht für seinen Film 'David' ein paar StraÙe weiter brennende Synagoge. Zufall oder Notwendigkeit, daß der deutsche Film und die Öffentlichkeit das erst so lange danach und dann auf einmal reflektieren?" (112).

WORKS CITED

- "Film: Die Wiederkehr des frechen Oskars." *Der Spiegel* 30 April, 1979: 182-192.
- Flasher, John. "The Grotesque Hero in *The Tin Drum*." *Holding the Vision: Essays on Film. Proceedings of the First Annual Film Conference of Kent State University*. Ed. Douglas Radcliff-Umstead. Kent, Ohio: International Film Society, 1983. 87-93.
- Grass, Günter. *Die Blechtrommel*. Frankfurt: Fischer, 1960.
- . *Kopfgelburten, oder die Deutschen sterben aus*. Darmstadt: Luchterhand, 1980.
- Head, David. "Volker Schlöndorff's *Die Blechtrommel* and the 'Literaturverfilmung' Debate" *German Life and Letters*. 36 (1983): 347-367.
- Hughes, John. "The Tin Drum: Volker Schlöndorff's 'Dream of Childhood'" *Film Quarterly* 34.3 (1981): 2-10.
- Kluge, Alexander. "Word and Film." *October* 46 (1988): 83-96.
- Moeller, Hans Bernhard. "Volker Schlöndorff's neuere Literaturverfilmungen," *Kontroversen, alte und neue*, X. Ed. Albrecht Schöne, Alexander von Bormann, Thomas Koebner and Karl Pestalozzi. Tübingen: Niemeyer, 1986. 316-329.
- Pachter, Henry. "Film Review: *The Tin Drum*." *Cineaste* 10.4 (1981): 31-32.
- Paech, Joachim. *Literatur und Film* Stuttgart: Metzler, 1988.

Schlöndorff, Volker. *"Die Blechtrommel": Tagebuch einer Verfilmung*. Darmstadt: Luchterhand, 1979.

Schneider, Irmela. *Der verwandelte Text*. Tübingen: Niemeyer, 1981.

Kunst und Raum:

Peter Handkes langsame Heimkehr ins Spiel

by Tilman Kühler

Mit den Begriffen Kunst und Raum läßt sich einiges von dem greifen, worum es in der gegenwärtigen Diskussion über die Postmoderne geht. So stellt etwa Fredric Jameson die "Frage des Raums" (Jameson 96) in den Mittelpunkt seiner Diskussion der "Logik des Spätkapitalismus" und macht den Verlust der räumlichen Tiefe sowie die Uniformisierung und Verflachung des Raumes zur bloßen Oberfläche zum konstituierenden Merkmal seiner Postmodernekonzeption. Kennzeichnend für die Postmoderne wäre demnach auch die Herausbildung eines nur oberflächlichen "textuelle[n] Spiel[s]" (Jameson 58) von Substitutionen und Differenzen, in dem genaue Ortsbestimmungen unmöglich werden und Lokalisierungsversuche von vornherein zum Scheitern verurteilt sind.

Eine derartige Veränderung des Raumes im Spätkapitalismus läßt auch den Bereich der Kunst nicht unberührt. Auch hier ist, so Jameson, eine allgemeine Verflachung festzustellen, sei es in der Form eines Schwindens der hermeneutischen und existentiellen Tiefendimension in Kunst und Literatur zugunsten einer plakativ zur Schau gestellten Oberflächlichkeit (Warhol); oder aber in der Form eines allgemeinen "Schwinden der kritischen Distanz" (Jameson 91), die jeden Versuch, aus der reinen Präsenz des Gegenwärtigen heraus- und in eine kritische Position einzurücken, letztendlich unmöglich macht. Denn im verflachten Raum einer bloßen Horizontalität gibt es die Distanz zwischen dem Subjekt und dem Gegenstand seiner Erkenntnis nicht mehr, von der aus es bisher möglich war, Wahrheit zu bestimmen und im Bereich der Kunst zwischen Sein und Schein sowie zwischen Realität und Repräsentation zu unterscheiden. Unterscheidungen sind aber gerade dann nicht mehr möglich, wenn alles im Kontinuum eines uniformisierten Raumes verschwindet. Dort gibt es denn auch keine Darstellung im herkömmlichen Sinne mehr, verfällt doch auch diejenige Tiefendimension der traditionellen Ästhetik der allgemeinen Verflachung (oder der Verflachung ins Allgemeine) zum Opfer, aufgrund derer bisher eine Unterscheidung zwischen Darstellung und dem in der Darstellung Dargestellten möglich war. Versinkt jedoch alles in der

horizontalen Verflachung eines nunmehr uniformisierten Raumes, dann verkehrt sich Repräsentation zur bloßen Wiederholung des immer wieder Selben, zur einer horizontalen Multiplikation des ewig Gleichen in der Gleichgültigkeit eines von der spätkapitalistischen Logik beherrschten Gemeinplatzes. Einen Ausweg aus dieser "Katastrophe" (Jameson 92), mit der die räumliche Tiefe in der "Flachheit oder Seichtheit" (Jameson 54) des auf die Oberfläche reduzierten Raums untergeht, scheint es aber nicht mehr zu geben. Denn ein *Rückgriff* auf historisch vorgeprägte Positionen, die ja "nicht mehr die unsrigen" (Jameson 96) und wohl für immer verloren und unerreichbar geworden sind, ist ebenso ausgeschlossen wie der Versuch, im *Fortschritt* Neues zu erschließen. Was bleibt, ist somit das zeitlose Stehen und Auf-der-Stelle-treten in einer Gegenwart ohne "tieferen" Sinn; oder ein Verfangensein in einem unverbindlichen Spiel von Simulation und Simulakren sowie von bloßen Formen ohne besonderen Inhalt.

Jedoch bleibt zu fragen, ob Jamesons im Ganzen eher negativ besetzter und mit der Logik des Spätkapitalismus gleichgesetzter Postmodernebegriff am Ende nicht gerade dort stehen bleibt, wo postmodernes Denken eigentlich beginnen und seinen Ort finden sollte, eben an dem von Jameson erkannten Ende der Moderne, welches zugleich auch das Ende der Geschichte, des Raumes wie auch der Kunst markiert. Denn nur aus einer kritischen Auseinandersetzung *mit* diesem Ende läßt sich ein neues, nicht mehr nur *spät*-kapitalistisches, sondern in der Tat *post*-modernes Verständnis von Raum, Zeit und Kunst entwickeln, welches das Ende des Raums und die Verflachung der Tiefe nicht mehr nur bedauert und beklagt, sondern aus dem Ende selbst Neues denkt und dabei das *Verschwinden* des Raums in einer besonderen Weise *verwindet*. Der hier angedeutete Heidegger'sche Begriff der *Verwindung* verweist dabei auf etwas, was gerade dann entscheidend wird, wenn man nicht bei der Analyse des spätkapitalistischen Zustandes stehen bleibt und die Postmoderne mit diesem gleichsetzt, sondern wenn sich das Interesse auf etwas richtet, was noch gar nicht eingetroffen ist, sich aber dennoch ankündigt--jedoch nicht *jenseits* des Bestehenden (denn, wie Jameson zurecht bemerkt, die bloße *Überwindung* eines bestehenden Zustandes wird ja gerade dann unmöglich, wenn es im uniformisierten Raum gar keine Grenzen mehr gibt, die überwunden werden können, und wenn der Fortschritt in der Zeit von einem zeitlosen Verharren im technologischen *Bestand* abgelöst wird),¹ sondern im Drehen und Wenden des Bestehenden gegen sich selbst. Nur so scheint es möglich, am (spätkapitalistischen) Ende der Moderne, der Geschichte und des Raumes, aus einer Öffnung und Vertiefung des Verschlissenen

und Verflachten selbst Neues zu gewinnen.² In diesem Sinne unternimmt Heidegger denn auch den Versuch, Kunst und Raum derart zu denken, daß erstere nicht mehr nur als etwas im Raum Dastehendes erscheint, also nicht nur von der uniformisierenden Gewalt eines bestehenden Raumes eingenommen und umfassen und in gleichzeitiger Beständigkeit verhaftet ist, sondern zu etwas Ursprünglichem wird, von dem Raum und Zeit ausgehen und auch Darstellung zu einer neuen Bestimmung kommt. Dieser aus der Verwindung der spätkapitalistischen Moderne resultierende *postmoderne* Raum wäre dann aber nicht mehr nur der verflachte Raum eines bloßen Spiels von Simulationen und Simulakren, wie auch Zeit in diesem Raum nicht mehr nur als starre Beständigkeit in Erscheinung träte. Vielmehr würden sowohl Spiel als auch Raum, Zeit und Kunst *anders gedacht* werden, insofern Spiel nicht mehr nur die bloße Bewegung an der Oberfläche eines bestehenden Raums bedeutet, sondern das "ursprüngliche" Geschehen bezeichnet, aus dem Raum und Zeit erst entstehen und sich zugleich auch neue Möglichkeiten der Darstellung eröffnen.

Einen Schritt in diese Richtung findet sich in Handkes Werk der siebziger und achtziger Jahre. Dabei scheint Handke zunächst jedoch von der mit Jameson übereinstimmenden Diagnose auszugehen, daß "[f]ast alles...verschwunden [ist],"³ sowohl in der Gleichgültigkeit eines verflachten spätkapitalistischen Raumes ohne Zeit, wie auch in einer "Alltäglichkeit," die, so Handkes Einschätzung, "böse geworden" scheint (LSV 82). Handke nimmt dabei mit Blick auf seine eigene Zeit eine schon früher geäußerte Befürchtung Cézannes wieder auf, der einmal gesagt haben soll: "Es steht schlecht. Man muß sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet" und "verflacht" (LSV 79). Was Jameson als das Ende des Raumes und der Kunst in einer zeitlos gewordenen Alltäglichkeit diagnostiziert, scheint jedoch für Cézanne und, daran anschließend, auch für Handke gerade der *Beginn* einer Auseinandersetzung und *Verwindung* zu sein, die, wie es Handke seinerseits ausdrückt, im Zeichen einer "Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr" (LSV 84) stehen: Was droht, nämlich die Verflachung des Raums zu einer zeitlosen Horizontalität sowie das Verschwinden der Dinge in diesem Raum, soll also gerade abgewehrt, verwandelt und dadurch eben *verwunden* werden zugunsten einer anderen, dem Drohenden selbst abgewonnenen "neuen" Daseins- und Darstellungsweise.

Innerhalb dieses Projekts der "Verwandlung und Bergung" der in Gefahr geratenen Dinge kommt Handkes *Langsame Heimkehr* eine zentrale Stellung zu. Denn hier stellt sich das Problem des Raumes und

der Zeit und, damit verbunden, das Problem der Darstellung gleich in einer zweifachen Weise: *einerseits* in der Form des im spätkapitalistischen (Straf)Raum der modernen Stadt herrschenden "Raumverbots"--so der Titel des zweiten Teils von *Langsame Heimkehr*--, welches von Handkes Protagonisten Sorger als verfremdend empfunden wird; *andererseits* erscheint der Raum aber auch als das zentrale Problem im Bereich der "Vorzeitformen," also in jenem im ersten Teil beschriebenen unzugänglichen und vorzeitlichen Raum im Norden Alaskas, den Sorger im Zuge seiner langsamen Heimkehr hinter sich zu lassen versucht. Soll seine Heimkehr jedoch wirklich in die "Heimat" und "nach Hause" zurückführen, dann muß Sorger nicht nur aus seinem, wie Heidegger sagen würde, zweifachen Dasein "im Modus des Unzu Hause"⁴ und der "Unheimlichkeit" (SuZ 192) herausfinden, um schließlich in jene ursprünglichere existentielle Daseinsweise einzurücken, die Heidegger mit dem Begriff der Sorge umreißt und die Dasein "nicht aus Realität und Substantialität" (SuZ 212), sondern ganz wesentlich als "Erschlossenheit" begreift.⁵ Damit verbunden ist dann aber zugleich auch die Suche nach einem neuen Raumverständnis, welches sich nicht mehr nur auf dasjenige einer spätkapitalistischen Oberflächlichkeit beschränken kann, sondern eben in der *Verwindung* des zweifachen Raumproblems zu erzielen ist. Dabei wird aber deutlich, daß die aus der modernen Raumproblematik gewonnene Erneuerung von Kunst und Raum keineswegs im nostalgischen Rückgriff auf eine vorgeschichtliche Harmonie bestehen kann. Denn problematisch erscheinen Kunst und Raum in *Langsame Heimkehr* sowohl am archaischen Anfang der Geschichte, wie auch an deren Ende, an dem sie in der gleichzeitigen Erfahrung einer räumlichen und existentiellen Entfremdung im bestehenden, uniformisierten und verflachten Raum spätkapitalistischer Prägung in Erscheinung tritt. Letzterer markiert ja, wie Handke feststellt, das allgemeine "Ende der Raumillusion" (LSV 78), also das Ende der bisherigen Erfahrung des Raumes als etwas Gegebenes und, damit einhergehend, das Ende der bisherigen Formen der Darstellung *in* diesem Raum. Nur in der *Verwindung* dieser doppelten Ausweglosigkeit, so scheint es, ist es möglich, doch noch zu Neuem durchzustoßen und damit nicht nur zu einer im eigentlichen Sinne *postmodernen* Raumerfahrung, sondern auch zu einem neuen Zeitverständnis zu gelangen, das weder mit linearer Progression noch mit nostalgischer Regression gleichzusetzen wäre. Um Handke und Sorger dorthin folgen zu können, ist aber zunächst ein Umweg über Heideggers Text erforderlich, dem ja auch bei Handke immer wieder eine zentrale Stellung eingeräumt wird.⁶ Von besonderem Interesse sind dabei Heideggers Überlegungen zu Kunst

und Raum, die zugleich auch die Problematik der Zeit mit erfassen und von denen aus im folgenden auch Handkes postmoderne Suche nach einer neuen Raum- und Zeiterfahrung entwickelt werden soll.

"Das Gestalten [in der Kunst] geschieht im Abgrenzen als Ein- und Ausgrenzen. Hierbei kommt der Raum ins Spiel," bemerkt Heidegger in einem späten Text über "Kunst und Raum."⁷ Kunst siedelt sich demnach nicht bloß in einem gegebenen und vorhandenen Raum an; sie steht auch nicht bloß *im* Raum, sondern *eröffnet* diesen, und zwar in einem Geschehen, welches ursprünglicher ist als jedes Bewegen an der Oberfläche eines immer schon bestehenden Raums. Kunst bringt "Raum ins Spiel," denn das im Spiel sich vollziehende "Räumen" ist, wie Heidegger sagt, eine "Freigabe" oder "Gewähmis von Orten" (KR 207). Das Spiel des Raumes "läßt Offenes walten, das unter anderem das Erscheinen anwesender Dinge zuläßt" (KR 207). Das im Spiel und im "Einräumen" eröffnete Offene entspricht aber wesentlich jenem anderen Spiel-Raum, den Heidegger als *Lichtung* bezeichnet und in dem Wahrheit in einer ursprünglichen Weise geschieht, nämlich im Spiel der Kunst und in dem vom Kunstwerk ausgetragenen Streit zwischen Erde und Welt, in dem Kunst zu etwas Ursprünglichem und Anfänglichem wird;⁸ oder eben, wie Heidegger in *Sein und Zeit* schreibt, in der existentiellen Struktur des Daseins als Sorge, welches in seiner "*Erschlossenheit*" das "ursprünglichste Phänomen der Wahrheit erreicht" (SuZ 220-1). Die aus diesem Streit und aus der Erschlossenheit des Daseins her als *Geschehen* gedachte Wahrheit ist dann aber eine Ursprüngliche, weil sie das erst eröffnet, was das metaphysisch-technologische Denken von Wahrheit--letztere definiert als Richtigkeit und Übereinstimmung (SuZ §44a)--immer schon als *gegeben* voraussetzt, nämlich den (metaphysisch-technischen) Raum des Messens und Vergleichens. Kunst ist dagegen das ursprünglichere "Ins-Werk-Bringen der Wahrheit," dadurch zugleich auch der Ursprung des "wahre[n] Raum[s]" (KR 206), d.h. nicht mehr nur des "Weltraumes" (KR 205) der Objektivität, sondern des aus dem letzteren *verwundenen* und daher aus dem Spiel eröffneten Raums.

Das Geschehen des Räumens im Kunstwerk vollzieht sich, so Heidegger, im Ineinanderspiel von drei verschiedenen Räumen: es sind dies, zum einen, der "Raum, innerhalb dessen das plastische Gebilde wie ein vorhandener Gegenstand vorgefunden werden kann;" sodann "der Raum, den die Volumen der Figur umschließen;" und schließlich "der Raum, der als Leere *zwischen* den Volumen besteht" (KR 206, Hervorh. von mir). Die "Leere ist [jedoch] nicht nichts," sondern letztendlich der *entscheidende* Raum, nämlich derjenige, von dem aus das

Spiel des Raumes, d.h. das Spiel *zwischen* den Orten und dem Offenen der weiteren, die Orte umfassenden "Gegend" eröffnet wird. Erst das Zusammenspiel dieser Räume löst den Raum aus der rein physikalisch-technischen Raumvorstellung und aus der diese begleitenden Bestimmung der Wahrheit als Richtigkeit. Kunst ist daher auch keine "Besitzergreifung des Raumes," sondern "die Verkörperung von Orten," die ihrerseits selbst "eine Gegend" eröffnen und so "ein Freies um sich versammelt halten" (KR 208). Im Zusammenspiel der Orte mit der Gegend wird die Unterscheidung von Innen- und Außen-Räumen dann aber zur ursprünglichen Unterscheidung, welche nicht nur Verschiedenes voneinander scheidet, sondern als die versammelnd-trennende Mitte ein "Hervorbringen" (KR 209) ist, nämlich das ursprüngliche Hervorbringen von Raum im Spiel.⁹ Der Zwischen-Raum grenzt daher auch nicht mehr nur ein Innen von einem Außen ab, sondern *eröffnet* im Spiel das räumliche Versammeln in Orte, welche dem Menschen dann "ein Wohnen...inmitten der Dinge" gewähren (KR 208).

Dieses Wohnen aber ist kein bloßes Einrichten *im* Raum, also nicht nur physische Präsenz in einem bestehenden Raum oder zeitliches Verweilen in der Gegenwart eines bestimmten Ortes. So wie auch die Dinge und Kunstwerke nicht *im* Raum sind, sondern *selbst Raum sind*, nämlich im Zusammenspiel mit der Gegend versammelte Orte, ist auch das Wohnen nicht bloß ein *Zustand*, der *im* Raum stattfindet; Wohnen ist vielmehr Teilnahme am Raumgeschehen, oder auch Offenheit gegenüber der im Kunstwerk stattfindenden "Freigabe von Orten," welche im Spiel zwischen dem Ort des Kunstwerkes und der diesen umspielenden "Gegend", der "freie[n] Weite" (KR 207), ausgetragen wird. Wohnen *findet statt* im Spiel; es ist das Bleiben im Spiel, aus welchem sich erst die "Heile der Heimat" (KR 206), in der es sich wohnen läßt, ergibt. Heimkehr meint daher nicht mehr bloß--und auch nicht mehr zwingend--die Rückkehr an einen bestimmten geographischen Ort; Heimkehr führt vielmehr aus der "Unheile der Heimatlosigkeit" (KR 206) und dem inauthentischen "Aufgehen im Man" (SuZ 222) in einem physikalisch-technischen und, um mit Jameson zu sprechen, "spätkapitalistischen" Raum zurück ins ursprüngliche Geschehen des Raums im Spiel, damit zugleich aber auch zurück in die ursprüngliche Offenheit der Wahrheit. Raum geschieht, so Heidegger, beispielhaft im Spiel der Kunst, wie auch Zeit und Geschichte für Heidegger im ursprünglichen Spiel des Kunstwerkes eröffnet werden. Heimkehr heißt daher auch: sich im spielenden Raum der Kunst bewegen und die im Kunstwerk eröffnete ursprüngliche Zeitlichkeit aushalten und austragen, dadurch aber zugleich auch einen *Weg* finden in jene ur-

springliche Weise der Darstellung in und durch die Kunst, welche Raum und Welt nicht bloß abbildet und darstellt, also als etwas Anwesendes repräsentiert und dadurch selbst in eine sekundäre Rolle gegenüber dem "Original" rückt. Darstellung wäre vielmehr diejenige Art und Weise des ursprünglichen Anwesenlassens, welche in der Kunst (und auch in der Erzählung) Neues eröffnet, hervorbringt und sichtbar macht, sich also nicht in einer annähernden Entsprechung zum Original verhält, sondern im eigenen Geschehen dem ursprünglichen Geschehen im Spiel der Kunst entspricht.

Hier zeigt es sich nun, daß der scheinbare ("langsame") Umweg über Heideggers Text, schließlich doch noch zu Handkes Text *Langsame Heimkehr* führt. Denn was sich dort vollzieht, ist eine Heimkehr im Sinne eines Einrückens ins ursprüngliche Geschehen des Raums im Spiel. Heimkehr erfolgt dabei im Sinne eines "Schritt[s] zurück,"¹⁰ oder einer Verwindung der metaphysisch-technologisch begründeten Erfassung und Repräsentation des Raums hin auf das Spiel der ursprünglicheren Darstellung in der Kunst. Dieser Schritt zurück ist zugleich der Versuch einer Heimkehr aus dem technologischen Vergegenständlichen ins "Reich der Erzählung" (Z 158) und ins Spiel der Kunst, welches den Raum "reicht," also anwesen läßt und dadurch im Vergleich zur rein abbildend vorgehenden Darstellung zu einer "reichhaltigeren" Darstellung wird, in der sich dann auch die Verwindung des eingangs erwähnten entwesentlichten und verflachten Raumes mit seiner zeitlosen Präsenz in einer ursprünglichen Weise vollziehen kann.

Die Frage der Darstellung ist in *Langsame Heimkehr* von Anfang an mit der des Raums und der Zeit verbunden. Denn für den Protagonisten Sorger geht es unter anderem darum, für seine Abhandlung "Über Räume" eine angemessene Darstellungsform zu finden. Als Geologe und Wissenschaftler strebt er dabei zunächst ganz "natürlich" nach einer technischen Vergegenständlichung der Welt.¹¹ Er will "den Erfolg und das Abenteuer, und...möchte der Landschaft Vernunft...beibringen" (LH 34-35), weswegen sich sein Bedürfnis auch auf die *Besitznahme* des Landes richtet und er auch wie "beflügelt [ist] von der Vorstellung, daß diese Wildnis [des hohen Nordens Alaskas] vor ihm durch die Monate der Beobachtung" zu so etwas wie "seinem höchstpersönlichen Raum geworden war" (LH 11). Sorger strebt somit danach, sich den Raum zu eigen zu machen, Besitz zu ergreifen von dem, was vor ihm liegt als Gegenstand möglicher Erkenntnis. Er strebt daher auch seiner Abhandlung "Über Räume" nach einer flächendeckenden, mit wissenschaftlichen Mitteln vorgenommenen genauen *Erfassung* und *Darstellung* des Raumes als Gegenstand seiner wis-

senschaftlichen Arbeit, die ja auch schon zuvor immer wieder zur Abfassung von "Gesamtdarstellungen eines bestimmten Gebiets oder [zu] vergleichende[n] Beobachtungen an jeweils ähnlichen Erscheinungen in getrennten Erdteilen" geführt hat (LH 107).

Jedoch wird Sorger sehr schnell klar, daß ein derartiges Projekt nicht durchzuführen ist und zwar aus zweierlei Gründen: einerseits ist es die Beschaffenheit seines Gegenstandes selbst, die ihn an einer umfassenden Darstellung hindert; andererseits ist aber auch die Art und Weise seiner Darstellung und Abbildung des Raumes unzureichend und dem Wesen des Raumes ganz eigentlich wesensfremd. Zunächst stellt sich aber die Beschaffenheit des Landes im hohen Norden Alaskas selbst dem Projekt der wissenschaftlichen Erfassung entgegen. Denn dessen unstrukturierte Verslossenheit erlaubt nur schwerlich eine Orientierung, ja die Weite Alaskas tritt eigentlich gar nicht als Raum in Erscheinung, sondern liegt nur da als der unendliche, "ungeheure Bereich des zum gesamten Horizont rund wegfiehenden...nach Nord und Süd mäandernden Stroms..." (LH 10). So ist der Raum Alaskas kein Raum, wie ihn Heidegger aus dem hervorbringenden Spiel der Kunst ermittelt, denn ihm fehlt das Zusammenspiel von Ortschaft und Gegend, von dem Heidegger als der Heimat des Wohnens spricht. Das wesentliche *Einräumen* von Räumen und, damit verbunden, die Möglichkeit zum Wohnen, *gibt es* in dem raum- und zeitlosen Bereich der "Vorzeitformen" Alaskas *nicht*. Hier gibt es kein Spiel zwischen Orten und der diese umspielenden Weite; auch gibt es keinen Zwischenbereich, von dem aus das Spiel des Raumes hervorgebracht würde, zumindest nicht für Sorger, dessen Ziel es ja ist, "durch Messen und Begrenzen sich überhaupt erst Räume *herzustellen*" (LH 13; Hervorh. von mir). In diesem mit technischen Mitteln vorgenommenen *Herstellen* des Raums als *Gegenstand* gelingt es Sorger denn auch nicht, irgendwelche episodisch sich einstellende und sich an ihm vollziehende "Raumereignis[se] festzuhalten" (LH 27). Denn dazu greift sein technisches Erfassen des Raumes zu kurz. Gefordert ist hier vielmehr ein anderes Begegnen mit der Welt, kein technisch-mathematisches, wie es dem Forscher Sorger naheliegt, sondern eben ein *künstlerisches*, welches ursprünglicher ist und sich als solches auch in Sorgers Malversuchen ankündigt. Erst in einer künstlerischen Form der Darstellung wird es ihm möglich, der Landschaft doch noch ein gewisses Relief abzugewinnen, wenn nämlich auf dem Papier des Zeichenblocks "die ersten Farben in der Landschaft wie eigene Gegenstände" erscheinen (LH 47), die Farben sich dort von den in der Wirklichkeit sie tragenden Objekten geradezu ablösen, um damit selbst als etwas Eigenständiges in

Erscheinung zu treten, d.h. um ihr eigenes Spiel anzudeuten, aus dem etwas Neues, noch nicht Dastehendes und nur mimetisch Abgebildetes entsteht. Sorgers Versuche einer künstlerischen Darstellung bleiben jedoch immer wieder im Ansatz stecken. Denn letztendlich öffnet sich ihm der Norden Alaskas auch im Malen nicht als Raum. Die unendliche, schwellen- und grenzenlose Weite des hohen Nordens bleibt daher auch ohne eigentliche Kunst, also ein Bereich, in dem Sorger die Bewohner eher in der Natur aufgehen und sich ihr teilnahmslos und sorglos anpassen sieht, anstatt wirklich im Raum und im Spiel zu *wohnen* und in die *ursprüngliche Offenheit* der Existenz einzugehen, die sich in der Struktur des Daseins als Sorge ergibt. Denn "[d]ie Substanz des Menschen ist die Existenz," schreibt Heidegger (SuZ 212), also gerade nicht das sorglose Aufgehen in der Realität und das Verhaftetsein in Substantialität, welche Sorger bei den im Bereich der "Vorzeitformen" lebenden Menschen findet, sondern die Offenheit, die sich im Dasein als Sorge wie auch im ursprünglichen Geschehen von Wahrheit als Offenheit im Spiel der Kunst gibt. Dadurch bleibt Alaska für Sorger denn auch nur ein Bereich der "Vorkunst" und, angesichts der Fähigkeit von Kunst, Raum und Zeit in ursprünglicher Weise hervorzubringen, ebenso ein Bereich der "Vorgeschichte,"¹² in dem sich weder Raum noch Zeit im Spiel ereignen und in dem die Wesensmerkmale von Kunst nicht anzutreffen sind: das Eröffnende des räumlichen Spiels, die ursprüngliche Zeitlichkeit des Kunstwerkes sowie dessen ursprüngliches Darstellen aus der Leere des Zwischen.

Geschichte--und daher auch Raum und Zeit--gibt es jedoch nur, so Heidegger, im Bereich der "wesentlichen Kunst" (Vom Ursprung 50), die demnach auch "nie etwas dar[stellt]; aus dem einfachen Grunde, weil [sie] ja nichts hat, was [sie] darstellen kann, weil das Werk dasjenige erst schafft, was erstmal durch es ins Offene tritt" (Vom Ursprung 52). So ist Sorgers Abhandlung "Über Räume" schließlich auch deswegen solange unmöglich, wie sie sich im wissenschaftlichen Denken der naturgetreuen Ab- oder Nachbildung bewegt, solange sie also nicht "die Übereinkünfte [der] Wissenschaft" (LH 107) verläßt und damit in die Nähe zum wesentlichen Eröffnen von Raum rückt, wie es sich im Spiel der Kunst vollzieht. Denn das Wesen der Kunst besteht ja gerade darin, daß in ihrem Spiel von Entbergen und Verbergen eine Welt anweist und daß sich das ursprüngliche Spiel zwischen Gegend und Ortschaft entfaltet, in welchem das Subjekt immer schon miteinbegriffen ist, anstatt wie bisher teilnahmslos im Raum aufzugehen oder aber sich in technologischer "Vermessenheit...der Welt entgegenzusetzen."¹³

Sorger macht einen ersten Schritt in diese Richtung, wenn er nach seinem Scheitern im Norden Alaskas nach Kalifornien zurückkehrt und sich dort erneut einem Versuch der künstlerischen Darstellung zuwendet. In einer veränderten Landschaft mit einem besonderen "Landschaftsprofil" (LH 110) versucht er nun, "selber ausdruckslos" und vor dem darzustellenden Objekt als Subjekt zurücktretend, das vor ihm liegende, "bei der Katastrophe zerrissene und weggerutschte Areal" (LH 11) eines Erdbebenparks zeichnerisch zu erfassen. Im Unterschied zu früher strebt Sorger jetzt aber nicht mehr nach einem mit den rein technischen Mitteln seiner Wissenschaft vorgenommenen Erfassen und Darstellen des Gegenstandes. Es geht aber auch nicht mehr darum, den Gegenstand im Bild malerisch zu repräsentieren, also das in der Wirklichkeit existierende Original möglichst wahrheitsgetreu im Medium der Kunst wieder abzubilden. Vielmehr erfährt Sorger nun im Zeichnen und aus dem Gezeichneten selbst etwas Ursprüngliches, nämlich die Ursprünglichkeit des künstlerischen Dargestellten, welches nicht mehr nur als etwas vom erkennenden und darstellenden Subjekt Erfasstes erscheint, sondern "seinen Blick zu erwidern" beginnt (LH 111), ihm somit als etwas Anwesendes begegnet, das sich von sich aus zu erkennen gibt und nicht mehr wie früher nur Gegenstand des wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses ist. In dem im Zeichnen sich vollziehenden Geschehen wartet Sorger denn auch "auf das Ereignis," nämlich darauf, daß sich das in der Natur Gesehene "verwandel[t]" (LH 112) in etwas früher schon einmal Gesehenes; er wartet "in der Landschaft auf 'die Gestalt'" (LH 111), welche sich als die früher in Alaska gesehene, jetzt im Zeichnen wieder vor Augen tretende Tanzmaske entbirgt. "Sorger fand die Maske jedoch nicht unmittelbar in der Natur wieder, sondern erst in seiner darin entstehenden Zeichnung; und eigentlich geschah darin kein Wiederfinden jener besonderen Maske—vielmehr war es ein ruckhaftes Innwerden von Masken überhaupt" (LH 112). Die Zeichnung selbst wird somit zu etwas Ursprünglichem; sie ist kein bloßes Abzeichnen und Kopieren mehr, sondern ein Anwesenlassen von neuen Zusammenhängen und von bislang Ungesehenem, welche gewissermaßen in der Zeichnung selbst entstehen, nämlich aus den "breitere[n] Abstände[n]" (LH 112) *zwischen* den einzelnen Strichen, aus den Zwischen-Räumen, welche die Zeichnung zusammensetzen und dabei neue Räume darstellend freigeben.

Aus der "Katastrophe" eines bestimmten (Natur-)Raumes--und gewissermaßen aus dem Verschwinden von Raum selbst--, eröffnet sich somit für Sorger eine neue Räumlichkeit, welche jedoch, anders als die von Jameson beschriebene "Katastrophe," nicht in die Tiefenlosigkeit

und Oberflächlichkeit eines spätkapitalistisch geprägten Raumes einmündet, sondern eben die Katastrophe in ursprünglicher Weise *verwindet*. Dieser in der Kunst verwundene Raum entsteht denn auch aus einer reinen Flächigkeit, nämlich der des Zeichenblocks, wo sich aus den Räumen zwischen den Strichen das von Heidegger im Hinblick auf die Skulptur beschriebene ursprüngliche Geschehen des "Einräumes" von Räumen im Spiel wiederholt. Nach seinem Aufenthalt im kunst- und zeitlosen Raum der "Vorzeitformen" eröffnet sich Sorger nun die *Kunst als Ursprung* und als ursprüngliches Geschehen von Wahrheit. Diese bleibt jedoch bislang nur angedeutet und geahnt, ist also nicht dauerhaft oder das schlechthin Neue, welches das Alte und in der Vergangenheit Erfahrene einfach beseitigen und ersetzen könnte. In der Kunst liegt für Sorger (noch) keine Erlösung von der Raumnot, die ihn bedroht und nach deren Ende er sich sehnt. Denn seine Rückkehr an die Westküste der USA führt ihn nicht direkt aus dem Bereich der "Vorzeitformen" in den Bereich der Kunst,¹⁴ sondern geht vielmehr über ins "Raumverbot"--so der Titel des zweiten Teils von *Langsame Heimkehr*-, d.h. in die spätkapitalistische Welt der Technologie, in der Raum und Zeit erneut verschwinden, nunmehr im allumfassenden Prozeß einer globalen Uniformisierung und Bereitstellung der Welt zum Verbrauch. "Die Stadt," so empfindet es Sorger, ist "ein nicht mehr ortbarer Stadtplanet, unabhängig von der Erde, die außer Reichweite geratene Vorvergangenheit war" (LH 114-15). Als solche ist sie genauso wenig ein Raum des Wohnens wie der Norden Alaskas. Denn hier ist alles "unauffällig automatisiert wie auf alle Zeit;" alles vollzieht sich "in bloßen Abläufen und ergab keinen Einzelfall mehr" (LH 115), unterliegt doch jeder Einzelfall immer zugleich der unendlichen technologisch-mechanischen Reproduzierbarkeit einerseits, wie auch der Vervielfältigung durch Simulation andererseits. Ergebnis: "so fern von jedem Bezug wie jetzt hier hatte sich Sorger noch nie gefunden" (LH 118). Denn ein *Bezug* existiert ja nur im Zwischen-Raum, d.h. im *Zug* hin zur trennenden Mitte, aus dem sich das Spiel des Raumes *er-gibt*. Nur von dieser Mitte aus *gibt es* Raum, wie es auch Zeit und Geschichte nicht im Bereich der "Vorzeitformen," sondern nur dort gibt, wo es auch das Spiel der Kunst gibt. Die moderne Stadt ist jedoch als der Bereich des Raumverbots ohne Spiel und damit auch ohne Zeit--"Diese Welt war nicht 'alt'...sondern stand ahnungslos jung" (LH 117)--, ohne *Schwelle* und ohne Geschichte, wie auch später in *Der Chinese des Schmerzes* jene Unzeit in der Geschichte des 20. Jahrhunderts als eine zur Schwelle Unfähige bezeichnet wird, oder vielmehr als eine, die im äußersten Akt des Despotismus die Schwelle und damit auch ein *Wohnen* in Zeit und

Raum zu unterdrücken versuchte.¹⁵ Der Bezug als Zug zur trennenden Mitte, sofern dieser im Kunstwerk ausgetragen wird, verliert sich jedoch dann, wenn "Kunst" nur noch in der Form von Striptease-Lokalen und Pornokinos in Erscheinung tritt (LH 110) und gewissermaßen als "Nachkunst" nur noch leere Reminiszenzen der "wesentlichen Kunst" zurückläßt (Vom Ursprung 50).¹⁶ So ist denn auch die Welt der Westküste ohne Raum und Zeit, verhaftet im "Raumverbot" der *Nachzeit*, oder im allgemeinen Vergegenständlichen der Welt in der Epoche der Technologie, in der dann alles Wesentliche verschwindet, Namen ("Ihr Name war...?" [LH 119]) und Schwellen in der Schemenhaftigkeit einer entwesentlichen Welt versinken (LH 129-30) und damit auch diejenige "Einebnung aller Seinsmöglichkeiten" eintritt, die Heidegger als für die anonyme "Diktatur des Man" charakteristisch herausgearbeitet hat (SuZ §27, 126-7). "Es gab keinen 'Bereich' mehr, nirgendwo" (LH 133), ist daher auch Sorgers niedererschlagende Entdeckung, was sodann seinem Beruf als *Raum*-Erforscher ein jähes Ende setzt. Denn in seiner Suche nach dem Raum bleibt Sorger doch immer wieder in dem bereits zitierten "Modus des Unzuhauses" und in der "Unheimlichkeit" verhaftet. Gerade darin unterscheidet er sich dann aber vom späteren *Loser*, dem *Schwellen*-Forscher, der in *Der Chinese des Schmerzes* auf das Spiel der Schwelle eingeht, ihm entspricht, indem er auf es hört ("lost") und dadurch eben ursprünglicher ins Wohnen in der Welt kommt (US 31-32). Sorger dagegen sieht mit dem Verschwinden und dem Entzug von Raum seinen gesamten "Lebensplan" zerstört: "'Deine Räume gibt es nicht,'" ist seine resignierende Bilanz, "Es ist aus mit dir" (LH 133).

Nach seiner Rückkehr aus der erdrückenden, alles in sich aufnehmenden Präsenz des unstrukturierten nördlichen Raumes, findet Sorger somit auch in der Leere einer technologischen Gleichzeitigkeit, oder besser: in der Unzeitigkeit und Gleichförmigkeit der technologischen und "spätkapitalistischen" Welt keinen Raum mehr. Er verfällt vielmehr einem erneuten "Raumverbot," das erst wieder mit dem Übertritt über eine *Schwelle*, also im Erlebnis des Zwischen-Raums, aufgehoben scheint: beim "Schritt ins *Wohnzimmer*" der Freunde macht Sorger "das Erlebnis der 'Schwelle': wieder im *Spiel* der Welt sein" (LH 135; Hervorh. von mir), also in jenem Spiel des Raums und des Räumens, das, so Heidegger, dem Menschen ein "Wohnen ... inmitten der Dinge gewährt" (KR 208). Mit diesem Erlebnis der Schwelle als Zwischen-Raum kündigt sich nun aber zugleich auch jene *Zeit danach* an, die aus der *Nachzeit* der technologischen Gleichzeitigkeit selbst entsteht und aus deren *Verwindung* erst gewonnen werden muß. Es ist

dies die Zeit "nach" dem Verschwinden des Raums im spätkapitalistischen Gemeinplatz, wie auch "nach" dem modernen Streben nach Fortschritt und Überwindung; oder vielmehr die Zwischen-Zeit und der Zwischen-Raum der Schwelle, aus der sich ein zeitliches Vorher und Nachher, wie auch ein räumliches Innen und Außen erst ursprünglich ergeben. Im auf der Schwelle erfahrenen "Spiel der Welt" herrscht denn auch ein paradoxes Zeitverhältnis, welches weder dasjenige einer linearen Abfolge noch das der einfachen Gleichzeitigkeit einer uniformisierten Oberflächlichkeit ist; das Paradoxe einer aus der Schwelle eröffneten *Zeit nach der Nachzeit* liegt vielmehr darin, daß sowohl Früheres als auch Späteres, Innen wie auch Außen in einen Einklang und in ein Zusammen-Spiel gebracht werden. Was sich damit auf tut, ist zugleich das paradoxe Zeitverhältnis der Postmoderne, welches letztendlich weder mit einem nostalgischen Einrichten in der Vergangenheit, noch mit einer optimistischen Projektion der Existenz in die Zukunft etwas zu tun hat, sondern als Schwellen-Zeit und als Zwischen-Raum ein Spiel der Gleichzeitigkeit von Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit wie auch von Innen und Außen erwirkt. Als solche ist die postmoderne Gleichzeitigkeit aber kein in sich ruhendes Ideal, sondern immer eine Aufgabe und ein erneutes Ereignis, welches immer neu zu erstreben ist im Eintritt ins Spiel und ins Wohnen, ohne jedoch jemals vollkommen erreichbar und beizubehalten zu sein.

So ist denn die Schwelle--wie auch die Postmoderne--kein Raum des dauerhaften Verbleibens, kein Raum, an dem ein gemütliches und endgültiges Wohnen und Einrichten möglich wären. Die Schwelle ist vielmehr ein Zwischen-Raum, der "einräumt," oder ein "Unterschied," der, wie Heidegger sagt, die "Welt in ihr Welten und die Dinge in ihr Dingen aus[trägt]" (US 25), also Welt und Dinge *im Spiel hält* und nicht als greifbare und beherrschbare Gegenstände dauerhaft begründet. So ist denn auch das *Erlebnis* des Raumes aus dem ursprünglichen, hervorbringenden Spiel der Schwelle tatsächlich ein *Ereignis*, auf das Sorger zurecht wartet. Es ist jedoch kein Ereignis, welches dem Menschen ein dauerhaftes und volles Bei-sich-sein im Sein anzukündigte. Vielmehr ist das Ereignis, wie Heidegger betont, immer zugleich auch ein *Enteignis*, in dem das Ereignete immer wieder zugleich zurückgenommen und einbehalten wird und somit nicht als ein dauerhafter Gegenentwurf zu einer als entfremdend empfundenen Welt gelten kann.¹⁷ Das Ereignis bleibt vielmehr immer und ganz wesentlich episodisch und intermittierend in seinem *spielerischen* Geschehen. Es bricht dabei aber die Präsenz des uniformisierten Raumes, wie es auch den Menschen seiner den Raum beherrschenden Macht enthebt. Dies ist

denn auch Sorgers Erkenntnis, wenn er sich in der Erfahrung des Ereignisses selbst darüber klar wird, "wie sehr sich seine Vorstellungen von der geplanten Abhandlung geändert hatten," da sich "in das Interesse an den langzeitigen Naturräumen...eine *Betroffenheit durch Raum-Formen* eingemischt [hatte], die gleichwo (nicht allein in der Natur) sich bloß *episodisch* bildeten, indem 'ich, Sorger' sozusagen 'ihr Augenblick' wurde, der sie zugleich zu Zeit-Erscheinungen macht" (LH 189; Hervorh. von mir). Sorger ist betroffen vom Ereignis des Raums und der Zeit; er ist nicht mehr bloß der "Außenstehende," sondern er steht *im* Ereignis als einer, der "mitspielt" (LH 168), im Mitspielen aber zugleich seiner Stellung als Subjekt beraubt und *ent-eignet* wird. So stimmt es denn auch, was er instinktiv bemerkte, nämlich daß es "aus ist" mit ihm, nämlich mit seiner Stellung als beherrschendes und darstellendes Subjekt, wo sich doch Raum und Zeit nunmehr im Ereignis an ihm *vollziehen*, anstatt wie zu Beginn von ihm erfaßt und zur Darstellung gebracht zu werden.

Trotzt der bestehenden "Versuchung" (LH 191) kann es somit für Sorger eine nachahmende und im Nachahmen den Gegenstand beherrschende Darstellung nicht mehr geben. Denn die darstellende *Fixierung* von Raum und Welt sowie deren Behandlung "als eine zu beherrschende, sogar bis ins Innerste zu entschlüsselnde Maschine" wird nun von Sorger zurecht als "Fälschung" (LH 191) oder als ein Vergehen am ursprünglichen Ereignis des Spiels erkannt und zurückgewiesen. In der Erkenntnis der beherrschenden Darstellung von Welt und Raum als "Fälschung" liegt nun aber "kein Schuldvorwurf mehr, sondern eine Heilsidee" (LH 191), die eine Befreiung vom technologisch-rationalen, auf Vollständigkeit angelegten Darstellen des wissenschaftlichen Diskurses¹⁸ sowie die "Möglichkeit des *Freiseins für* eigentliche existenzielle Möglichkeiten" (SuZ 193), wie sie Heidegger mit seiner Bestimmung von Dasein als Sorge ermittelt, mit sich bringt. Sorger wird damit zugleich empfänglich für das Raum-Ereignis als transsubjektives Geschehen, welches den Raum im spielerischen Einräumen eröffnet und aus dem sich dann die Erfahrung jener besonderen und paradoxen *Gleichzeitigkeit* der Räume wie auch der geschichtlichen Epochen ergibt, die im Spiel herrscht und die Gegenwärtiges und Vergangenes, Nahes und Fernes zusammenbringt, ohne dabei jedoch die bestehenden Unterschiede in eine allgemeine Uniformisierung oder in die Indifferenz des technologischen und "spätkapitalistischen" Gemeinplatzes einmünden zu lassen.¹⁹

Mit der Erkenntnis der Nichtdarstellbarkeit von Raum und Zeit in einer flächendeckenden und auf Vollständigkeit angelegten

Repräsentation stellt sich Sorger nunmehr die entscheidende Frage: "Wie aber könnte es gelingen, von Räumen, die ja an sich kein 'nach und nach' kannten, zu 'erzählen'?" (LH 190). Die Antwort darauf wird in Sorgers letztem Versuch, zur Darstellung zu kommen, angedeutet. Es ist dies jene *unzusammenhängende* Anordnung von Räumen, die sich vor ihm auftut, als er seine fragmentarisch gebliebenen Aufzeichnungen vor sich ausbreitet, darin das Spiel zwischen den Räumen, zwischen Raum und Gegend erfährt und dabei selbst mit in dieses Spiel einbezogen wird: "Sorger breitete die Hefte mit den Aufzeichnungen über den Tisch, so daß jedes einzelne mit seiner besonderen Farbe erschien und die ganze Tischfläche gleichsam zu einer geologischen Karte wurde, wo bunte Flächen die verschiedenen Erdzeitalter bedeuteten....Und bewegungslos blieb er über das vielfarbige Muster gebeugt, bis er selber eine ruhige Farbe unter anderen wurde" (LH 190). In einer derartigen neuen Form der *fragmentarischen*, nicht mehr wissenschaftlich-technologischen, sondern *künstlerischen* Darstellung, in der das Spiel der Farben und Fragmente wichtiger wird als der dargestellte Gegenstand selbst, tritt nun aber der Zwang zur Linearität, zum erzählerischen Nacheinander sowie zu einer flächendeckenden Erfassung von Räumlichkeit hinter die Erfahrung jener besonderen, postmodernen Gleichzeitigkeit zurück, die, anders als die technologische und "spätkapitalistische" Herstellung der Welt in eine globale Gleichförmigkeit, nichts Uniformierendes mehr an sich hat. Was Sorger hier erfährt, ist vielmehr die *ursprüngliche Gleichzeitigkeit*, die für Heidegger im ursprünglichen und anfänglichen Streit des Kunstwerks oder im Spiel von "Kunst und Raum" ausgetragen wird, und die Sorger schon in der früheren Begegnung mit und im Erlebnis von Kunst erfahren hat. "'Der Zusammenhang ist möglich', schrieb er [damals] unter die Zeichnung" des Erdbebenparks, in der ja Früheres mit Gegenwärtigem in nicht-chronologischer Weise zusammentraf; "[j]eder einzelne Augenblick meines Lebens geht mit jedem anderen zusammen--ohne Hilfglieder. Es existiert eine unmittelbare Verbindung; ich muß sie nur frei phantasieren."²⁰ Genau das tut später in *Der Chinese des Schmerzes Loser*, der "Schwellenkundler," der sich vom drängenden Bedürfnis, "immer nur etwas zu finden" (CS 24), oder "immer gleich [zu] erkennen, statt erst einmal zu betrachten" (CS 72), *los gesagt* hat und nunmehr das Ganze aus dem "unwiederbringlich Verschwundene[n]" erstellt, also den Raum aus dem allein verbleibenden Zwischenraum der Schwelle *verwindet* und damit das ursprüngliche Spiel des Raumes in freier Phantasie wieder entstehen läßt. Die Gleichzeitigkeit, die im Phantasieren entsteht, benötigt dann tatsächlich keine

"Hilfglieder" mehr. Ihr fehlen vielmehr die logischen Verbindungen und linearen Verknüpfungen der wissenschaftlichen Darstellungsweise. So existiert denn auch die "unmittelbare Verbindung," von der Sorger spricht, nicht wirklich im Raum, sondern *es gibt* sie, nämlich aus dem Spiel der Schwelle, aus dem sie *entsteht* im Gegeneinander von Entbergung und Verbergung, oder im trennenden Zusammenhalten und im entfaltenden Zusammenspiel von Gegend und Ortschaft.²¹

Darstellung ist demnach nicht mehr die lückenlose, vergegenwärtigende und vergegenständlichende Abbildung von bestehender Wirklichkeit. Vielmehr ist sie sich des "unheilbaren Mangels" bewußt, der unausweichlich in der reinen Gegenwart des Darzustellenden wie auch des Dargestellten mitspielt und auch immer die reine "Geistesgegenwart" des darstellenden Subjekts mit umfaßt (LH 198). Im Bewußtsein dieser Mangelhaftigkeit erreicht sie jedoch eine ursprünglichere Fülle, die im freien Phantasieren aus dem Zwischenraum sowie aus dem Spiel der Schwelle heraus entsteht und die daher auch aus der sich auftuenden Offenheit das "nicht metaphysische Reich" der Wahrheit erschließen kann (Z 158). So ist das, was Sorger "in der Jetztzeit, auch mit der reinsten, inständigsten Leidenschaftlichkeit, von der Welt reich[t] und einzirkel[t]," d.h. gegenständlich darstellt und wissenschaftlich erfaßt, "immer noch *viel zu wenig*;" denn was in der auf Vollständigkeit angelegten "Weltergänzungslust" ('Ich will dich haben und ich will dein Teil sein!') (LH 198), deren Ziel in der Vergegenständlichung und der vollständigen Erfassung der Welt liegt, verlorengeht, ist eben diejenige Fülle, die im ursprünglichen Anwesen von Raum und Zeit in und aus dem Zwischen-Raum der Leere und der Schwelle mitspielt. Dieses Spiel ist, wie Heidegger schreibt, das wirkliche "Einräumen," d.h. das Geschehen, welches den Raum und die Welt erscheinen läßt--nicht als volle Präsenz, sondern als das in der von Leere und Verbergen durchsetzten Öffnung des Spielraums Anwesende.

So ist das eröffnete Dargestellte immer zugleich druchdrungen von der Leere; Leere ist immer zugleich Teil der Darstellung, wie auch die eröffnete Darstellung ihrerseits in und aus der Leere des Zwischen-Raums *ist*. Entsprechend bringt Darstellung denn auch keine geschlossene Abfolge von Ereignissen in der Zeit mehr hervor, denn weder Zeit noch Raum sind linear und in sich geschlossen. Vielmehr entstehen sie aus dem Spiel der Schwelle, also aus jenem Unter-Schied der Schwelle--oder jenem Zwischen-Raum, der Raum erst ins Spiel bring--, der einem nicht-metaphysischen, nicht auf Abbildung angelegten Darstellen seinen Spielraum eröffnet. Was sich in diesem Spiel ergibt, ist dann, wie Handke in Bezug auf sein eigenes Schreiben aus-

führt, ein "Brechen des Erzählstroms" (Z 139), d.h. ein Unterbrechen des darstellenden Abbildens durch das gleichzeitige Hereinbrechen des Vergangenen und Abwesenden in die volle Präsenz der Gegenwart. Diese kann demnach auch nie in einer realistischen Abbildung vergegenwärtigt werden, sondern befindet sich immer zugleich im Spiel mit Vergangenen und Abwesendem, welches immer mit dem Gegenwärtigen zugleich mit anwest.²²

Dies ist denn auch die Erkenntnis, die Sorger als sein "Gesetz" notiert, als er seine eigene Gegenwart und sein eigenes Jahrhundert als "offen zu den anderen Jahrhunderten" (LH 169) erfährt, d.h. als in einer Gleichzeitigkeit der zeitlichen Ekstasen stehend, in der "die Gegenwart ...Geschichte wird" und Geschichte sich in einem einzigen, jedoch nicht mehr uniformisierten, sondern *spielenden* Raum zusammendrängt (LH 167-8). In Sorgers Erfahrung verlieren somit die Geschichte und der Raum--Sorgers eigene Geschichte und sein eigener Raum--ihre Linearität und Geschlossenheit; und eben deswegen kann er sich auch zum ersten Mal in seiner eigenen Gegenwart als im Spiel stehend und d.h. als mit der Geschichte in Gleichzeitigkeit verbunden fühlen: "Ich habe gerade erlebt, wie ich, der bis jetzt Außenstehende zu dieser Geschichte der Formen gehörte, und sogar...in ihr neu beseelt mitspielte" (LH 168). Was er im Spiel erlebt, ist somit die von Heidegger erwähnte "Heile der Heimat" (KR 206) und des Wohnens, in der Zeit und Raum--das Spiel zwischen Gegend und Ortschaft--in Gleichzeitigkeit zusammenspielen. Letztere ist jedoch nicht einfach gleichbedeutend mit der reinen Gegenwart eines von Präsenz erfüllten, absoluten Augenblicks. Ganz im Gegenteil ist die Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Geschichte, von Ortschaft und Gegend in der anfänglichen Öffnung der Leere immer zugleich Anwesenheit und Abwesenheit, Öffnung der Welt (Z 128) und Rückzug in die Leere, Bevölkerung der Leere und deren Erhaltung, kurz: "ein ewiges Oszillieren auf [der] Schwelle" (Z 129) als der trennend versammelnden Mitte.

Nicht die leuchtende Erscheinung der vollen Gegenwart des Entborgen ist daher das Ziel des aus dem Spiel der Schwelle anwesenden Darstellens; das "Oszillieren auf der Schwelle" bewegt sich vielmehr in einem in der Offenheit ursprünglich spielenden Zwischenzustand von Lichtung und Verbergung, welches eben aus dem bewußten Verzicht auf Gegenwart gewonnen wird und gerade dadurch einen als negativ und entfremdend empfundenen modernen Zustand in einer ursprünglichen Weise verwindet. Entsprechend gibt es am Ende von *Langsame Heimkehr* weder Weltversöhnung noch Harmonie, weder ein romantisches Einrücken in den Allzusammenhang der Natur

noch den Zustand, "wo Ekel und Trennungsschmerz zwischen [Sorger] und der Welt aufgehoben wären" (LH 190). Das schon auf der ersten Seite angesprochene "Bedürfnis nach Heil" (LH 9) findet keine dauerhafte und endgültige Erfüllung in einem vollkommenen Zustand der Selbstpräsenz, wird doch die "aus dem innersten Selbst...sich aufschwingende Sehnsuchtskraft...sofort gefolgt von einem bleichen, lautlosen Blitzstrahl, in dem das so stark Ersehnte...wiederum von ihm [Sorger] wegrückte" (LH 198). "Heil" *gibt es* nur im Spiel, also in der "Heile der Heimat," welche sich jedoch weder in der Gegenwart noch irgendwo in einer nostalgisch idealisierten Vergangenheit noch in einer ins einer optimistisch erwarteten Zukunft findet, sondern nur im Zwischen-Raum der Schwelle oder in der *Offenheit des Spiels* und d.h. in der spielerischen Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Vergangenenem, von Innen und Außen sowie von Orten und der sie umspielenden freien Weite. Die Aufgabe liegt somit darin, die Gegenwart und deren Präsenz in der Darstellung für die Gleichzeitigkeit von Gegenwart, Zukunft und Vergangenenem sowie für das Zusammenspiel von Ortschaft und Gegend in der Schwelle offen zu halten. In dem bewußten Aushalten eines derartigen (unbequemen) Zwischenzustandes ist es dann aber möglich, die eingangs erwähnte "spätkapitalistische" Uniformisierung des Raumes, in dem das Wesen des Spiels der uniformisierenden Distanzlosigkeit des Gemeinplatzes verfällt, in einer ursprünglichen Weise zu verwinden.

ANMERKUNGEN

¹Zu Heideggers Begriff des *Bestands* siehe "Die Frage nach der Technik." *Vorträge und Aufsätze* I 5-36, im folgenden zitiert als VA I.

²"Zunächst kann die Überwindung der Metaphysik nur aus der Metaphysik selbst gleichsam in der Art einer Überhöhung ihrer selbst durch sie selbst vorgestellt werden" ("Überwindung der Metaphysik." VA I 71); diese "Überhöhung" ist aber kein dialektischer Schritt, sondern ergibt sich in der Verwindung als dem anderen Denken des metaphysischen Denkens; siehe dazu auch "Die Frage nach der Technik." VA I 5-36. Zur Bedeutung des Begriffs der *Verwindung* für das Verständnis der Postmoderne siehe auch Vattimo, *The End of Modernity*.

³Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire* 81. Handkes Texte werden wie folgt im Text zitiert: LH (*Langsame Heimkehr*), CS (*Der Chinese des Schmerzes*), LSV (*Die Lehre der Sainte-Victoire*), Z (*Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*).

⁴Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (im folgenden zitiert als SuZ); zit. bei Laemmle 427.

⁵Dasein definiert sich somit weder als Eingefangensein des Menschen in eine feste und geschlossene Substanz noch als sein Ausgeliefertsein an eine in sich

bestehende Realität. Im Gegenteil: "Zur Seinsverfassung des Daseins gehört wesentlich *Erschlossenheit überhaupt*. Sie umgreift das Ganze der Seinsstruktur, die durch das Phänomen der Sorge explizit geworden ist. Zu dieser gehört nicht nur In-der-Welt-sein, sondern Sein bei innerweltlich Seienden. Mit dem Sein des Daseins und seiner Erschlossenheit ist gleichursprünglich Entdecktheit des innerweltlich Seienden." SuZ 221.

⁶Auf die zwischen Heidegger und Handke bestehenden Verbindungen verweisen insbesondere Laemmle und Kolleritsch sowie Hoesterey in *Schriftzeichen*.

⁷Heidegger, "Kunst und Raum" 207 (Im folgenden zitiert als "KR"). Die hier anhand der Skulptur entwickelten Ausführungen über Kunst und Raum gelten in ihren wesentlichen Zügen auch für die bildliche Darstellung. Vgl. dazu Heideggers Cézanne-Interpretation (etwa im Gedicht "Cézanne" [*Aus der Erfahrung des Denkens* 223]) sowie Handkes Ausführungen über die Bedeutung Cézannes für seine eigene Poetik in *Die Lehre der Sainte-Victoire*.

⁸Cf. Heidegger, "Der Ursprung des Kunstwerkes" (im folgenden zitiert als "Ursprung").

⁹Zum Wesen des Unterschieds als Hervorbringen siehe Heideggers Traktat-Interpretation in "Die Sprache" (*Unterwegs zur Sprache* 9-33, im folgenden zitiert als US).

¹⁰Über die Besonderheit von Heideggers "Schritt zurück" sowie dessen Verbindung zum oben angesprochenen Projekt einer "Verwindung" der Metaphysik siehe Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, bes. 32ff.

¹¹Siehe dazu auch den Aufsatz von Martin Meyer.

¹²"Deshalb gilt der Satz: Wo Vorgeschichte, da ist keine Kunst, sondern nur Vorkunst;" Heidegger, *Vom Ursprung des Kunstwerks*. *De l'origine de l'œuvre d'art* 50. Diese kürzere, von dem in *Holzwege* veröffentlichten Text abweichende Vorlesung, wird im folgenden zitiert als "Vom Ursprung."

¹³Neubaur 347. In *Zwischenräume* Handke bemerkt, daß das Wort "Umgebung . . . zugleich das Subjekt mitbegrift" (Z 32), was bedeutet, daß das vergegenständlichende transzendente Subjekt seine dominierende Stellung gegenüber der Welt verliert und selbst in das Spiel mit eingeschrieben wird.

¹⁴Der Bereich der Kunst wird erst im zweiten Teil von Handkes Trilogie, d.h. in *Die Lehre der Sainte-Victoire* erreicht, deren Überlegungen zur Kunst, vor allem zur Kunst Cézannes, die Problematik von *Langsame Heimkehr* wieder aufgreift und weiterführt.

¹⁵"Ein Unbild aus Sardinien kam mir dazu in den Sinn: eine von dem Gefolge des Diktators im Zwischenkrieg neben die weiße Stadt gesetzte Siedlung namens Fertilia, wo es in keinem Bau mehr eine Schwelle gibt und eine Haustür nichts als ein Loch ist. 'Drecksvolk!' sagte ich dann laut . . .;" (CS 231; Hervorh. von mir).

¹⁶Ähnliches gilt wohl auch für die in *Der Chinese des Schmerzes* des "Grenzschilders" angeklagte moderne Architektur des Salzburger Festspielhauses.

Die scheinbar fugenlose Einheit von Zement und Natur ist nicht nur daran schuld, daß der spielende Zwischenraum fehlt, sondern auch am Fehlen der Zeit: "es gibt keine Empfindung von Zeit" (CS 143). So wird das Ganze schließlich zur "Fälschung" (CS 144), und zwar gerade weil es sich als ein Ganzes versteht und nicht als Spiel, als Zusammenspiel von Räumen, dessen Öffnung aus dem Spiel der Schwelle oder der Grenze stammt.

¹⁷Über das im (ursprünglichen) Ereignis gegenwärtig mitspielende Entgegnis siehe Heidegger's Aufsatz "Zeit und Sein," bes. 20-25.

¹⁸Siehe dazu ähnliche Äußerungen Handkes in *Zwischenräume* 173, 175, 178, 180, 185, sowie den Aufsatz von Wesche.

¹⁹Zum Problem der Gleich-Zeitigkeit siehe besonders US 213.

²⁰LH 112-13; siehe auch Handkes Zitat dieses Zitats in LSV 100.

²¹Im freien Phantasieren geht es daher nicht darum, wie Caroline Neubaur schreibt, den Alltag in eine "Wundersphäre" zu versetzen (Neubaur 359), oder um eine "Wiederverzauberung" der Welt" durch "Wunder und Geheimnis" (Pikulik 240), sondern um ein Aus-halten der Gleich-zeitigkeit im Spiel und letztlich um eine unmetaphysische Begegnung mit der Welt.

²²Siehe dazu auch den Aufsatz von Volker Hage.

LITERATURVERZEICHNIS

Fellinger, Raimund (Hg.). *Peter Handke*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985.

Hage, Volker. "Warum nicht wie bei Balzac? Peter Handkes *Die Geschichte des Bleistifts und Phantasien der Wiederholung*." *The German Quarterly* 63 (1990): 412-420.

Handke, Peter. *Aber ich lebe ja nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gampert*. Zürich: Amann, 1987.

---. *Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983.

---. *Langsame Heimkehr. Erzählung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979.

---. *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980.

Heidegger, Martin. *Aus der Erfahrung des Denkens*. Frankfurt/M.: Klostermann, 1983.

---. *Sein und Zeit*, 16. Aufl. Tübingen: Niemeyer, 1986.

---. "Der Ursprung des Kunstwerkes." *Holzwege*. 6. Aufl. Frankfurt/M.: Klostermann, 1980. 1-72.

---. *Vom Ursprung des Kunstwerkes. De l'origine de l'œuvre d'art (1935)*. Übers. E. Martineau. Paris: Authentica, 1987.

---. *Vorträge und Aufsätze I*. Pfullingen: Neske, 1954.

---. "Zeit und Sein." *Zur Sache des Denkens*. Tübingen: Niemeyer 1969. 1-25.

Hoesterey, Ingeborg. *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*. Frankfurt/M.: Athenäum, 1988.

- Jameson, Fredric. "Postmoderne--zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus." *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hg. A. Huyssen, K. R. Scherpe. Reinbek: Rowohlt, 1986. 45-102.
- Kolleritsch, Alfred. "Die Welt, die sich öffnet. Einige Bemerkungen zu Handke und Heidegger." *Die Arbeit am Glück. Peter Handke*. Hg. G. Melzer und J. Tükel. Königstein/Ts.: Athenäum, 1985. 111-125.
- Laemmle, Peter. "Gelassenheit zu den Dingen. Peter Handke auf den Spuren Martin Heideggers." *Merkur* 35 (1981): 426-28.
- Meyer, Martin. "Heimkehr ins Sein. Peter Handkes *Langsame Heimkehr* und die *Lehre der Sainte-Victoire*." *Peter Handke*. Hg. R. Fellingner. 252-275.
- Neubaur, Caroline. "Hiergelände." *Peter Handke*. Hg. R. Fellingner. 345-373.
- Pikulik, Lothar. "Mythos und 'New Age' bei Peter Handke und Botho Strauß." *Wirkendes Wort* 38.2 (1988): 235-252.
- Vattimo, Gianni. *The End of Modernity. Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*. Transl. and introd. Jon R. Snyder. Baltimore: Johns Hopkins 1988.
- Wesche, Ulrich. "Fragment und Totalität bei Peter Handke." *The German Quarterly* 62 (1989): 329-334.

Monika Maron: *Stille Zeile Sechs*

Frauke E. Lenckos

I. Guilt

Rosalind Polkowski, protagonist of Monika Maron's earlier novel *Die Überläuferin*, talks at length about her early childhood fantasies about her father's death.¹ She imagines it with relish; equipped with a hand broom and a dustpan, she even plays at being his undertaker. When he finally dies, she feels no pain or regret. In *Stille Zeile Sechs*, Rosalind's infantile visions have developed into a fervent hatred of not only her by now deceased father but the entire generation of postwar GDR Stalinists he represented, and she ceremonially buries in his stead Herbert Beerenbaum, a *Doppelgänger* of her father and a powerful communist functionary in his own right.² Beerenbaum's state funeral forms the *leitmotif* of Maron's latest work; Rosalind's detailed, and often sarcastic depiction of its proceedings and participants is interwoven with her remembrances of the relationship between Beerenbaum and herself.

Rosalind meets Beerenbaum after she has refused any intellectual complicity with the socialist state. She has quit her well-established position as research assistant and does only manual work since she considers it "...eine Schande für Geld zu denken..." (19). The aged functionary hires her as a secretary to whom he can dictate his autobiography; and Rosalind is initially certain that she will only be of service to him manually, not intellectually. Both protagonists soon overstep the limitations of a purely professional relationship, however; Beerenbaum develops a certain liking for "Rosa" as he calls her, whereas Rosalind becomes progressively outraged at his statements. Listening to the account of his sufferings under the Nazi regime, she questions him about the reasons why he changed from victim to oppressor when he denounced his comrades at the ominous *Hotel Lux* or sent innocent intellectuals such as Karl-Heinz Baron to jail.³ Rosalind finally explodes in a fit of rage when she hears the Berlin Wall described in the outdated cliché of the "... Antifaschistischen Schutzwalls..." (107). Her aggressive accusations and cross-

examinations eventually drive Beerenbaum, already weakened by an earlier stroke, to his death.

To a certain extent, his demise appears as the solution to Rosalind's problems since she is now able to banish him from her existence. However, the question of guilt which arises because of Beerenbaum's way of life still remains unanswered as Rosalind realizes it applies to her as well: "Muß der Handelnde schuldig werden, immer und immer? Und, wenn er nicht schuldig werden kann, untergehen?" (41). By changing gradually from a mere writing tool to an active participant in Beerenbaum's biography and demise, Rosalind re-enters the vicious cycle of what she calls "...aktionistische Sehnsüchte..." (43) and in which the mere taking of action necessitates the burden of guilt and shame. It is in this sense that Rosalind repeatedly quotes the socialist intellectual and politician Ernst Toller with whom she shares an avid consciousness of the seemingly insolvable dilemma of culpability (43).

This consciousness is also the characteristic which sets her most poignantly apart from Beerenbaum and his generation. Whereas the latter attempts to cover up his failures and exculpate himself in his autobiography, Rosalind is self-critical to such a degree that she conditions her own inertia. Along with her friends in the pub, she represents the new intelligentsia which, witness to the consequences of the preceding generation's actions, sees no other alternative than striking a pose of passive opposition. Rosalind's encounter with Beerenbaum thus also reflects the traditional conflict between reformatory spirit and the repressive state, action and passivity, intellect and power, dream and reality, which has dominated German history since the French Revolution and which resurfaces in GDR society not only because of the refusal of the former generation of workers-turned-politicians to relinquish their power but also because of the reluctance of the younger intellectuals to leave their aesthetic sphere, the salon-turned-pub, and venture into the "real" world.

Rosalind thus fights on two fronts: not only against Beerenbaum who believes in action without guilt but also her former lover Bruno and his friend Karl-Heinz Baron who, with Toller, consider themselves guilty without having taken action. Almost instinctively and against her own reservations, Rosalind takes action until she finally asserts: "Ja, der Handelnde muß schuldig werden, immer und immer, oder wenn er nicht schuldig werden will, untergehen" (210).

What was hitherto considered an inescapable necessity has now been transformed into an act of will and choice; Rosalind realizes that to

set herself apart from both groups, she has to actively affirm her guilt. It is the only way she can escape both hypocrisy and victimization, and leave her assigned state of paralysis to claim agency: "Als hätte ich nur das eine gesucht: meine Schuld. Alles nur nicht Opfer sein" (210).

Interestingly, this is also the point where Rosalind recognizes her affinity with Beerenbaum; like herself, she understands, he did not want to be a victim (211). What distinguishes Beerenbaum from Rosalind, though, is the fact that he victimizes in turn, a feat which painfully reminds Rosalind of her father. She starts comparing the two model communists and increasingly identifies Beerenbaum with her father in order to relive, and overcome, the oppression she experienced in her childhood.

II. No Space

Rosalind's accounts of her infancy are a passionate mixture of reproach, hatred and longing for her father's love. Unreceptive to her attempts at love and friendship, a narrow-minded communist and director of her school, he represents to her the all-encompassing power in the home and in the outside world so that for Rosalind, *Vater Staat* comes to mean a tautology which rules the entirety of her existence and from which there seems to be no possibility of escape. It is this indistinguishability of delimitations which she hates most: "Das Schlimmste ist, wenn draußen die gleiche Macht herrscht wie im Haus" (135). Rosalind recognizes, especially so because she has experienced its effects, to what ends her father and Beerenbaum use this confusion: as a means of blurring the distinction between the public and the private sphere and eradicating any possibility of existing outside of the political master discourse they created and inhabit to the exclusion of all others. "Weil sie jedes Haus, jedes Stück Papier, jede Strasse, jeden Gedanken, weil sie alles, was ich zum Leben brauche, gestohlen haben und nicht wieder herausrücken" (156).

The father's usurpation extends from the spiritual, "Hirneigenschaft" to the physical sphere, "Leibeigenschaft" (206). He manifests his power as oppressor by marking the body of the oppressed. As Rosalind says: "Da haben Sie das Blut selber zum Fliessen gebracht und eine Mauer gebaut, an der sie den Leuten die nötigen Öffnungen in die Körper schießen konnten, sagte ich" (108). Similarly, the dying Beerenbaum's last gesture is an attempt at grabbing Rosalind's breast when she visits him in the hospital to make peace with him (164). This gesture is so threatening to Rosalind because it repeats

the strategy of occupation and colonization she found herself a victim of all her life and because she understands her body and its freedom as a "place" (80). In this sense, a war is going on in *Stille Zeile Sechs*. It is a war about the territorial rights to Rosalind's body and its existence which is temporarily occupied, first by her father, then by Beerenbaum, and which she only frees after a fight to the death:

Ich verabschiedete Beerenbaum nicht einfach aus dem Leben, ich verabschiedete ihn aus meinem Leben in dem er, lange bevor wir uns begegnet waren, Platz genommen hätte als wäre es sein eigenes. (57)

Rosalind establishes her own war metaphor against the one imposed on her by Beerenbaum and her father: "Tod und Klassenkampf" (54). This "personalizing" of an official context to her own ends is an interesting tactic since it allows her to undermine, and ultimately change the meaning of their discourse. If, in fact, the dynamics of "Tod und Klassenkampf" are the necessary prerequisites for the creation of a better society, as Beerenbaum and Rosalind's father claim, Rosalind only follows the laws they created by fighting them, and effecting their demise.

Her behavior could be interpreted in Freudian terms-- albeit its feminist twist-- as the daughter kills the *Ersatzvater* in order to eliminate his hold over her existence. However, a closer look at the text reveals that Rosalind does not undergo a subconscious psychological development. Rather, her manipulation and exploitation of the ruling law to her own ends is a conscious act which finally allows her to reclaim her space.

III. The Hysteric

Similar to the manner in which Rosalind adopts the paternal discourse and uses it to her own ends, she also exploits the dominant strategy of obscuring the distinction between public and private life to close out the public sphere. In *Die Überläuferin*, Rosalind's "confusion" seems of a more psychological nature as she conjures up reality and fantasy in such a disarray that both appear entirely as her constructs, and the public disappears into her private vision. However, even here, Rosalind is not depicted as the victim of her subconscious but rather as the conscious producer of her fantasies. Accordingly,

Rosalind's sudden lameness is presented as the outcome of a decision making process:

...[S]ie fühlte sich kräftig und gesund, wenn sie von den Beinen absah, die sie gar nicht fühlte, als hätte ihr Körper endlich verstanden, was sie lange schon von ihm gefordert hatte. (9)

Rosalind's "fantasy" (the wish to be sick) is shown to be inscribed into "reality" (the body) to such a degree that reality in *Die Überläuferin* exists only as mediated, or constructed, and is deconstructed at will. There is "method to the madness," though, for in this manner, Rosalind's hysterical perspective is made absolute and no longer exists in relation to a so-called "real world." She has abolished the dichotomy between the real and the symbolic order, between public and private vision.

Accordingly, Rosalind could be depicted as a typical hysteric who, according to Freud, knows no "reality-index" in her unconscious so that it is impossible for her to distinguish truth from fiction that is affectively invested.⁴ However, such a characterization misses the political intentionality of Rosalind's "confusion." Her destruction of the reality index is thoroughly calculated and serves the express purpose of disputing the territorial rights the socialist public domain places on her life in *Die Überläuferin*.

After re-appropriating herself within her private sphere, Rosalind goes public in *Stille Zeile Sechs*. At this point, she is no longer merely interested in fighting the enemy's hold over herself but rather in destroying the enemy himself. Rosalind does this not only by causing Beerenbaum's death but by virtually erasing all his traces. She realizes that only after getting rid not only of Beerenbaum himself but also his legacy, will she be free of his influence:

In dieser Minute begriff ich, daß alles von Beerenbaum's Tod abhing, von seinem und von dem seiner Generation. Erst wenn ihr Werk niemandem mehr heilig war, wenn nur noch seine Brauchbarkeit entscheiden würde über seinen Bestand oder Untergang würde ich herausfinden, was ich im Leben gern getan hätte. (154)

Consequently, when Beerenbaum wills her his memoirs through his son, she decides to suppress them, thereby eliminating the "Monument" (77) Beerenbaum dedicated to himself to assure his immortality.

It is rather surprising that the deceased man would trust Rosalind with his autobiography, especially after identifying her as his enemy (148). One possible explanation could consist in understanding Beerenbaum's bequeathal as his recognition of Rosalind, not only as a representative of the coming generation which should preserve his legacy but also as the person who has the rights to this biography because she, in a way, wrote it.

IV. Writing

At one point, Rosalind calls Beerenbaum "den glücklichen Besitzer von Biographien" (141). She draws a clear distinction between privileged men like the aging Stalinist and people like herself who are without any account or visible evidence of their life as lived within --or outside-- the master discourse. As Rosalind states, socialist history holds the exclusive claim to documentation in her society (22). This history, in turn, is predominantly informed by the kind of biography which Beerenbaum is dictating to her (27). Rosalind, and the people around her (Bruno, Thekla, and Karl-Heinz Baron) are absent from this discourse. They do not write, nor do they dictate. They leave no trace. They therefore do not exist within documented socialist reality.

Stille Zeile Sechs makes it clear that, in socialism, it is the master alone who writes and publishes--he is the one who is visible, has a life, a biography. The "slave," on the other hand, does not write of her own volition. When she writes, she writes as a machine, upon dictation. In her private life, she prefers to play the piano. Her deliberate refusal to use her hands for anything but aesthetic reasons finds its explanation in exactly the text that is being written, and in the involvement of the person who writes--meaning who dictates and who takes the dictation.

First of all, the text is of course that of the socialist success biography which Rosalind condemns as ethically wrong. But it also violates her sense of the aesthetic; she quite simply abhors the "Scheußlichkeit" of Beerenbaum's language (59). Her aesthetic judgement carries great political connotations since Beerenbaum's generation obviously lacks, and condemns, a classic education like Karl-Heinz Baron's. Rosalind, on the other hand, tries throughout the novel to improve herself. Her interest in the piano and the opera appears as an implicit act of defiance. Most importantly, though, it keeps her, or

more precisely her body, from coming into contact with the socialist text.

Again, the matter of direct physical contact, or more precisely, the handling of a text is very important in *Stille Zeile Sechs*. It is explicitly stated that Rosalind's tolerance for Beerenbaum's repulsive statements ends when she has to write them down "with her own hand" (95). If, as mentioned before, both text and body are spaces, then the spatial contact between Rosalind's hand and the socialist text means the implication of the former in the latter; this is what Rosalind calls "Mittäterschaft" (77).

Eventually, she comes to understand that it also means empowerment. By dictating, rather than writing his (auto)biography, Beerenbaum hands over his text to Rosalind. This makes it possible for her to intervene with what is being fed to her. Not only does she passively manipulate Beerenbaum who varies and times his accounts according to her reactions and dictates so as to arouse her wrath or her admiration (140-142), she also actively changes his text. In the beginning, Rosalind reliably records five pages per session (49). Soon, however, she interrupts Beerenbaum's dictations with sighs, hiccups, and remarks about spelling mistakes (59). At other times, she omits aspects which she finds unimportant (107). She offers unwanted comment, and refuses dictation (108). After her outburst, Rosalind spends more time arguing with Beerenbaum than recording his memoirs. When he becomes most kind and confiding, she refrains from taking notes (148). She also undertakes some obvious editing: "Ich schrieb: Grete wurde im Herbst 39 verhaftet. Sie kam ins Konzentrationslager Ravensbrück. Sibirien liegt bei Ravensbrück" (142). Rosalind varies Beerenbaum's sentence only slightly; "nicht in" becomes "bei." However, this small change is enough to upset the political meta-narrative; placing Siberia next to Ravensbrück establishes a correlation between the two locations of political deportation and murder.

Contrary to Beerenbaum's conviction and Rosalind's apparent submission, Beerenbaum's memoirs are not (auto)biographical; rather, they are written, or more precisely, re-written by Rosalind. The important difference consists in the fact that Beerenbaum is only involved in one part of the writing process but needs Rosalind's mediation to bring his text to paper. Without realizing it at first, by dictating, he physically relinquishes his hold over his own text, and passes it on into Rosalind's hands who is then able to appropriate it. This is the real reason why the laying of hands on the text is so

important: if on one hand, the text can usurp the body, the body is also able, in writing, to re-appropriate and colonize the text in turn.

Rosalind thus transforms the marginal position in which Beerenbaum places her into one of power. Starting out as the mere substitute for his crippled hand: "... das zitternde Stück Fleisch, das ich zu ersetzen hatte ..." (29), she finally becomes the guardian of his legacy. After at first merely writing upon dictation, she ultimately dictates what is being written. Through writing, Rosalind has reversed the master-slave dialectic. She has reclaimed her autonomy by re-writing and reversing the power over the publication rights in order to render Beerenbaum's original voice inaudible and disperse the exclusive claim to documentation the master discourse reserved for itself. Rosalind's intervention into the text thus reveals the meta-narrative of the "ruse" of writing: writing is always appropriation of "the other," especially machine writing. As Nietzsche points out, this becomes even more important in the dictation process where both the machine and the operator influence the speaker.⁵

The typewriter is the single most important prop in *Stille Zeile Sechs*. It is present at virtually all of Beerenbaum's and Rosalind's meetings at his house where it serves either to demonstrate to Rosalind her assigned place as writing tool (122) or to create a visual barrier between the dictator and his servant (205). Beerenbaum aligns Rosalind with the typewriter when he places her in front of "ein monströses, Geschichte verströmendes Fossil der Marke Rheinmetall" (48) and establishes a direct parallel between woman and machine (122). Beerenbaum and the "Rheinmetall" have also much in common. They are both depicted as "fossils" and "monsters:" "Beerenbaums Silhouette von gigantischer Größe" (63). They both have a special relationship to history: "Beerenbaum [sah] einen ganzen Radschwung der Geschichte als sein Werk [an.]" (154). Even more importantly, though, they are both seemingly stable and non-transformable but are worked on, and manipulated, by Rosalind. It is not coincidental that she hits the typewriter shortly before she "beats" Beerenbaum himself (207).

In his book, *Grammophon Film Typewriter*,⁶ Friedrich A. Kittler talks about the importance of the typewriter in dispersing the phallogocentrism of handwriting: "Autorität und Autorschaft, Handschrift und Relektüre, Schöpfermarzißmus und Lehrgehorsam [der Goethezeit]" are deconstructed by *écriture automatique*.⁷ After the typewriter takes over for the pen in the nineteenth century, and women appropriate it as their tool, "writing" is subjected to a schizophrenic doubling, or, rather, triplication. The "writer" writes no more;

"Dichtung" becomes the "dictation" to an "other" and is, in turn, fed into the machine. As a consequence, writing changes. It is no longer an isolated process with a single power center; rather, it has become a dialogue or even triologue in which all parties, man as well as woman and machine, participate. The typewriter strips handwriting of its superior position; it transforms it into copy in such a way that the original is unrecognizable, untraceable, and thus, non-existent. It then assimilates, multiplies, and circulates it; the process of disappropriation and dispersion is complete.

Kittler's work enhances the reading of *Stille Zeile Sechs* as it illuminates and comments on the typewriting process which Maron uses as a ruse to reverse the power hierarchy established by the writing of the master discourse. The intersection of Kittler's theory of mechanical reproduction with Maron's putting it into practice in her novel highlights the changed nature of writing in the modern age which no longer guarantees the authority and validity of the original. It also demonstrates the obsolescence of the patriarchal order which still privileges such priorities, and perpetuates the myth of their sanctity (154). Even more importantly, Beerenbaum and his generation cling to the belief that they own the exclusive right to the values they favor. Since Rosalind cannot persuade him of the incorrectness of his opinions, she adopts a tactic of silent undermining with which she finally deprives him of his autocracy. The patriarchally privileged genre of the auto-biography is, by ruse of Rosalind's writing, reduced to the literary commodity of biography which, judged merely by its "usefulness" (154) is considered mere garbage, a shabby package wrapped in newspaper "like a pound of herrings" to be disposed of or hidden away (219).

For Rosalind's interest does not extend beyond assimilation; multiplication and circulation run counter to her intent to destroy not only Beerenbaum but his work, too. Her reluctance to even open the package which contains his manuscript reminds one of the fear before Pandora's Box of Evils-- here the box of mechanical writing into which Beerenbaum the original has disappeared. Its closure ends Beerenbaum's doubling into Rosalind's space and time, and frees her for the future:

Niemals hieß es morgen. Morgen war noch nicht mein Tag. Was morgen geschehen würde, stand schon in Beerenbaum's Kalender. Übermorgen war der Tag nach Beerenbaum's Tod. (155)

Writing upon dictation thus in the end turns out to be another well-conceived tactic to not only repossess usurped space but to also confuse the delimitations established by the hierarchy and turn its binaries on their heads. As the passive intellectual turns herself into an active writer, she endows herself with political power which questions the autocracy of the state and virtually represses its voice. *Stille Zeile Sechs* is quiet again because Rosalind silences it in the same way she was censored before. As she alludes to but refrains from repeating the entirety of Beerenbaum's text, his biography only survives as that which she represses or chooses to re-present in her own biography of her encounter with him. She has ultimately upset the patriarchal order in which the father writes and the daughter/hysteric is made to disappear into the text she initially helped to create.⁸ If, according to Cixous, woman comes into her own by *écriture*, Rosalind has now successfully reappeared as writer, designating the father figure as a mere "Silhouette" which somehow looms on the other side of the text as the silent shadow Rosalind once was but which no longer holds any power over her.

NOTES

¹Monika Maron. *Die Überläuferin*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988.

²Monika Maron. *Stille Zeile Sechs*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1991.

³The Hotel Lux definitely alludes to the biographies of Honecker and Mielke who stayed there during the Stalinist Era. Otherwise, Beerenbaum's and Rosalind Polkowski's father's vitae remind one of that of Karl Maron, Monika Maron's father who emigrated to the Soviet Union in 1934 and was Interior Minister of the former GDR from 1955 to 1963. He was one of the SED's most devoted stalinists.

⁴Hélène Cixous and Catherine Clément. *The Newly Born Woman*. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1986.

⁵Friedrich A. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann und Bose, 1987. 273.

⁶Kittler (273-283)

⁷Kittler (279)

⁸Cixous and Clément (47)

WORKS CITED

- Cixous, Hélène and Catherine Clément. *The Newly Born Woman*. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1986.
- Kittler, Friedrich A. *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann und Bose, 1987.
- Maron, Monika. *Die Überläuferin*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988.
- Maron, Monika. *Stille Zeile Sechs*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1991.

Wieviel Volk braucht ein Schriftsteller? Nicht nur Gedanken zur Schiller-Bürger-Debatte

by Peter Höyng

Am vierten November 1989, nur wenige Tage vor dem Durchbruch der Berliner Mauer, fand auf dem Alexanderplatz die größte nicht staatlich organisierte Demonstration der DDR-Geschichte statt. Für einen Moment schien der Traum vieler Intellektueller geglückt: die Demonstranten nahmen willig die kritischen Appelle der Schriftsteller (St. Heym, H. Müller, Ch. Wolf und Ch. Hein) an, während die Schriftsteller noch einmal den alten Traum vom 'richtigen, demokratischen Sozialismus' träumten (*die tageszeitung* 9.11.1989). Doch diese geglückte Symbiose währte nicht lange. Als bereits wenige Wochen nach der Öffnung der Mauer die Stimmung in der Bevölkerung zugunsten einer Vereinigung beider deutschen Staaten umschlug, mündete die Kritik bei einigen dieser Intellektuellen schließlich in den programmatischen Aufruf *Für unser Land*. Dieser nicht nur von Schriftstellern unterzeichnete Aufruf gipfelte in der Aufforderung, "eine sozialistische Alternative zur Bundesrepublik zu entwickeln" (*die tageszeitung* 27.11.1989). Doch spätestens seit den März-Wahlen 1990 wurden diese selbsternannten Volksführer endgültig vom Volk links liegen gelassen. Der Wunsch einer großen ostdeutschen Mehrheit, den materiellen Wohlstand ihrer Schwestern und Brüder im Westen Deutschlands so schnell wie möglich zu erzielen, mußte vielen Schreibern--nicht nur in der DDR--allzu profan erscheinen und in den Augen vieler Zunftgenossen als Verrat an der Sache, die als solche auch nach der Entmachtung der SED noch nicht desavouiert schien. In dieser Situation schien besagter Aufruf wie ein letztes idealistisches Aufbäumen gegen die Niederungen des kapitalistischen ABC. Aber auch Verlustängste einer im übrigen vom Staat gegängelten Berufsgruppe dürften mitgespielt haben. Die Angst davor, daß in einer kapitalistischen Gesellschaft die Literatur eine unübersichtlichere Funktion einnimmt als eine von der Partei verordnete bzw. bestenfalls tolerierte. "Manch Dichter greint jetzt in Ostberlin/ Ihm fehlt der vertraute Kitzel/ Er fürchtet den Terror der Marktwirtschaft heute/ Viel mehr noch als gestern die Spitzel" (Biermann). Die Angst einer Berufsgruppe, daß ihre vermeintliche Zielgruppe, das Volk, glaubt, ohne die Schriftsteller auskommen zu kön-

nen. Die Angst also davor, daß die Literatur ihrer Funktion beraubt werde, indem sie jenseits einer geschlossenen Gesellschaft keine einschätzbare Wirkung mehr verursachen könne: "Bis jetzt sei die Rolle der Intellektuellen riesig, aber bedeutungslos gewesen, jetzt sei sie nur noch bedeutungslos" (Chr. Hein, zitiert nach *Bleibt die Avantgarde zurück?*).

Es ist reizvoll, bei dieser skizzierten Momentaufnahme der neuesten deutschen Ereignisse einen Blick zurückzuwerfen auf die Schiller-Bürger-Debatte von 1791. Warum? In beiden Fällen werden Fragen um die Stellung des Intellektuellen zum Volk tangiert. Die labile Verbindung zwischen dem Volk und Schriftstellern im Herbst und Winter 1989/90 kann gedanklich stärker durchdrungen werden, wenn sie in einer Tradition sichtbar gemacht wird. Durch die Rückbindung an die Debatte aus dem 18. Jahrhundert kann nämlich eine Kritik gewonnen werden, die die Brüchigkeit heutiger Positionen *linker* Schriftsteller bewußt werden läßt. In dem Moment, als erstmals im 18. Jahrhundert in Deutschland ein literarischer Markt entstand, der einherging mit einer aufklärerischen Bewegung, die Breitenwirkung intendierte, mußten auch Fragen um die Wirkungskraft von Literatur und damit von Volkstümlichkeit virulent werden. Die neuen Verhältnisse auf dem so rasch expandierenden Literaturmarkt verlangten auch nach einer Selbstbestimmung der Autoren bei dieser Entwicklung. Dabei waren die Antworten der Autoren zu der gesellschaftlichen Funktion von Literatur in kein harmonisches Gehäuse unterzubringen, weil die Lesegesellschaft ihre eigenen Wege ging, und das waren nicht unbedingt die Wege, die sich kritische Autoren wünschten. Diese Autoren bewegten sich vielmehr in einem schwer einschätzbaren Dreieck. Das bürgerliche, des Lesens fähige Publikum fächerte sich einerseits zusehends auf. *Das Volk* als breite Masse andererseits blieb auch in den Köpfen kritischer Schriftsteller, die sich als Sprachrohr dieses Teils verstanden, ein fernes imaginäres Geschöpf. Autoren wie Bürger und Schiller unternahmen den Versuch, diese auseinanderstrebenden Kräfte zu harmonisieren. Vergeblich. Dies ist der Punkt, wo sich Gedanken zu Schillers Bürger-Rezension und die Rolle der linken Intellektuellen um die Jahreswende von 1989/90 kreuzen. Wenn die Antworten in Bezug auf die Frage nach dem gesellschaftlichen Wirkungsradius der Literatur bei Autoren wie Bürger und Schiller bereits damals in sich widersprüchlich ausfielen, um wieviel unbefriedigender muß es da erscheinen, wenn mit Antworten von gestern versucht wird, dem Aufgabenbereich der Literatur in einer radikalisierten pluralistischen Gesellschaft zu begegnen.

Bürger zählte seit der Erstpublikation seiner lyrischen Werke im Jahre 1778 zu den renommierten Autoren der *Stürmer und Dränger*; und wurde so viel gelesen, daß eine zweite, um viele Gedichte erweiterte Ausgabe, unmittelbar vor seiner Begegnung mit Schiller (1789) abgeschlossen war (Little 48-50). Schillers anonyme Rezension Bürgerischer Gedichte, samt Repliken (1791), hat einen angestammten Platz in der Literaturgeschichte erhalten (Berghahn *Literaturkritik*). Erklären läßt sich das unter anderem damit, daß die Rezension letztlich mit dem Begriff *Volkstümlichkeit* um die Problematik kreist, welche Rolle die Literatur und der Literat-oder moderner gesprochen, der Intellektuelle--in der Gesellschaft zu übernehmen bereit sein soll. Da sich Bürger in seiner Replik nicht auf eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den an ihn gerichteten Vorwürfen einließ, konzentrierte sich die Forschung auf die Rezension Schillers. Indem die Germanistik dabei dem Argumentationsgang Schillers beipflichtete, wo er Bürgers literaturtheoretische Schwächen bloßstellte, vollzog sie eine nochmalige Vollstreckung des Schillerschen Verdiktes über Bürger. Ist man sich in der Forschung noch darin einig, daß Bürgers literarische Maxime der Volkstümlichkeit naiv genannt zu werden verdient, so beginnt die Kontroverse unter Literaturhistorikern damit, wie Schillers eigenes Konzept einzustufen sei: entwirft er die Umrisse einer Volksdichtung--so wollen es die DDR-Germanisten innerhalb ihres Erbekonzeptes als auch die konservativen, dem Bildungsideal verpflichteten westdeutschen Germanisten¹--oder spricht Schiller "über die Köpfe der Masse hinweg, niemals zu ihr oder ihren Standpunkt ergreifend?" (Berghahn *Volkstümlichkeit* 69).

Nachfolgend sei gezeigt, daß die kontroversen Standpunkte in der Germanistik in ihrer Ausschließlichkeit fehl am Platze sind. *Beide* Positionen können ihr Recht beanspruchen. Dieser vermittelnde Standpunkt ergibt sich nicht etwa aus der Position eines bequemen Sowohl-als-auch-Liberalismus, sondern die Sachlage selbst verlangt es. Mögen Verfechter säuberlich getrennter Kategorien auch nur schlecht damit leben können; weder Bürgers populistisches Anliegen noch Schillers Weg zur ästhetischen Erziehung entwerfen versprechende Problemlösungen für eine unübersichtliche Gesellschaft, in der Literatur zu einem der vielen Freizeitsektoren zusammenschrumpft und in der die Radikalisierung von Pluralität als positive Herausforderung verstanden werden kann.² Deshalb ist es umso irritierender zu sehen, daß in dem erwähnten Aufruf *Für unser Land* sowohl der idealistische Impuls eines Schiller als auch der aufklärerische Gestus eines Bürger weiterleben. Als *politische* Aussage mag das seine Berechtigung (gehabt) haben. Doch wurde damit indirekt auch eine Tradition deutlich, in der Schrift-

steller einen Anspruch an sich und die Literatur stellen, der vor allem letztere überfordert. Der Wirkungsradius der Literatur ist kleiner als vielen von uns lieb ist. Ihn vergrößern zu wollen, indem einige Schriftsteller glauben, sich per Literatur den *wahren Bedürfnissen des Volkes* zu verpflichten--und in diesem Sinne gebrauche ich den Begriff von *Volkstümlichkeit*--scheint mir unter heutigen wie damaligen Bedingungen fragwürdig. In dieser Problemkonstellation läßt die Momentaufnahme vom November 1989 Reminiszenzen an die Auseinandersetzung von 1791 aufkommen und ist deshalb mehr als ein Aperçu. Doch diese modifizierte Neuauflage ist in Wahrheit so veraltet wie die Debatte damals bereits verzwickter war als gemeinhin gesehen.

„Seine Gedanken über das Wesen der Poesie hat Bürger in kleinen Abhandlungen niedergelegt, die entweder als Vorworte zu seinen Gedichtausgaben oder gesondert als Aufsätze erschienen“ (Kaim-Kloock 67). So legte Bürger 1776 in der Veröffentlichung *Aus Daniel Wunderlichs Buch*--besonders in dem Abschnitt „Herzensausguß über Volkspoesie“--und 1784 in der Fragment gebliebenen Schrift *Von der Popularität der Poesie* seine ästhetischen Grundsätze dar. Jedoch vermochte er weder ein „umfassendes ästhetisches noch ein philosophisches System [zu] entwickeln“ (Kaim-Kloock 67). Die wichtigsten Anregungen und Gedanken verdankte Bürger Herder und insbesondere dessen Ossian-Aufsatz (Kaim-Kloock 85). Der Kern von Bürgers schiftstellerischem Anliegen findet sich auch in der Vorrede zu der zweiten Gedichtausgabe von 1789 und läßt sich auf den gern zitierten Satz reduzieren: „*Popularitaet eines poetischen Werkes ist das Siegel seiner Vollkommenheit*“ (Hervorhebung im Original, 214). Poesie sei eine Kunst, „die zwar von Gelehrten, aber nicht fuer Gelehrte als *solche*, sondern fuer das *Volk* ausgeuebt werden muß“ (Hervorhebung im Original, 214). Diese Auffassung stützte Bürger „psychologisch mit der aufklärerischen These von der Gleichartigkeit der menschlichen Natur in allen vernünftigen Geschöpfen und historisch durch das Beispiel Homers“ (Gille 176). Bürger verband dreierlei unter dem Postulat volkstümlicher Dichtung: 1) eine leichtfaßliche Lyrik; 2) eine Lyrik, die Stoffe und Themen aufgreift, die im Interesse des Volkes stehen und somit eine sozialkritische Stoßrichtung einnehmen können; und 3) zudem eine Lyrik, die so breitenwirksam ist, daß sie nicht einer kleinen gebildeten Schicht vorbehalten bleibt.

Doch wie breitenwirksam wollte Bürger sein, und wer war für ihn *das Volk*? Im *Daniel Wunderlich* von 1776 vertrat er den Willen, „sowohl in Palästen als Hütten“ gelesen zu werden (124). Von der ersten Gedichtausgabe im Jahre 1778 wissen wir, daß Bürger zumindest

in den Palästen gelesen wurde. Unter den 2000 Subskribenten sind 19 regierende Fürsten und u.a. die Königin von England zu finden (Stephan 95). Wenn auch hieraus noch nicht hervorgeht, inwiefern Bürger das Publikum in den "Hütten" zu gleicher Zeit ansprach, so steht zumindest fest, daß Bürger mit den unteren Bevölkerungsgruppen vertraut war:

Unter unseren Bauern, Hirten, Jägern, Bergleuten, Handwerksburschen, Kesselführern, Hechelträgern, Botsknechten, Fuhrleuten, Trutscheln, Tirolern und Tirolerinnen kursiert wirklich eine erstaunliche Menge von Liedern....
(*Daniel Wunderlich* 133)

Diese Aufzählung unterer Schichten, in der erstaunlicherweise die städtischen Berufsgruppen nahezu gänzlich fehlen, macht deutlich, daß Bürger das *einfache Volk* als Anregung zu poetischen Ideen zu schätzen weiß. Zugleich bedingte diese Wertschätzung lebendiger Volkslieder wohl auch den Wunsch, die eigenen lyrischen Schöpfungen zu ihrem Ursprungsort, dem Volk, zurückzuführen. Dieser Wunsch, gepaart mit der Vorstellung, allen Schichten, ob reich oder arm, ob zum Lesen fähig oder Analphabet, zugänglich zu werden, mag zwar viel guten Willen zeigen, bleibt aber, wenn nicht naiv, so doch diffus. Schiller war nicht der erste, der Bürger dieser Ungenauigkeit bezichtigte. Auf die Kritik des damaligen Literaturpapstes Friedrich Nicolai hin, sah sich Bürger genötigt, seinen von Rousseau und Herder entlehnten Volkstümlichkeitsbegriff zu differenzieren (Gille 178). So spricht Bürger in der Vorrede zur ersten Gedichtausgabe von 1778 vom "Volk, - worunter ich mit nichten den Pöbel allein verstehe" (193). Dieser erste Differenzierungsversuch bedeutet weniger eine Abgrenzung des "Pöbels" als vielmehr die Integration der damals wichtigsten Lesegruppe, nämlich der bürgerlichen. Der zweite Versuch einer genaueren Begriffsbestimmung verfährt genau umgekehrt. So heißt es in der fragmentarischen Schrift *Von der Popularität der Poesie*. 1784: "Unter Volk verstehe ich nicht Pöbel" (149) und in der Vorrede zur zweiten Gedichtausgabe schließlich: "Wenn indessen ... in jenen Gedichten nicht eben der Geist der Popularität, das ist der Anschaulichkeit und des Lebens für unser ganzes gebildetes Volk! - Volk! nicht Pöbel! - als in der *Lenore* und ihresgleichen herrscht..." (213). Auch mit diesen emphatischen Abgrenzungsversuchen wird es nicht leichter, Bürgers Maximen volkstümlicher Dichtung gerecht zu werden. Fallen etwa die zuvor gerühmten Bauern, Hirten, Jäger etc. unter die Gruppe des Pöbels? Und wenn

nicht diese Gruppen, die größtenteils arm und ungebildet waren, welche sollen dann den Pöbel ausmachen? Und schließlich stellt sich erneut die Frage, wer "unser ganzes *gebildetes Volk*" sei? Lore Kaim-Kloock, die solange um Bürgers Progressivität bemüht ist, bis Schiller ihn für einige Zeit in dieser Hinsicht übertrifft (Kaim-Kloock 78ff.), versucht Bürger in diesem Falle begriffsgeschichtlich Beistand zu leisten:

Anfangs vor allem auf die niedrigsten Stände bezogen, verlor der Begriff 'Pöbel' im 18. Jahrhundert immer mehr seinen Charakter als Bezeichnung für einen sozial niedrigen Standort und wurde immer mehr die Bezeichnung für den Bildungszustand. Und zwar wurde er Kennwort für die Unkultur ... für die Sphäre, die von der Aufklärung noch nicht ergriffen worden war. (73)

So wurde auch die Verunglimpfung höfischer Unkultur mit dem Wort *pöbelhaft* charakterisiert (Kaim-Kloock 74). Dies vermag jedoch nicht die Tatsache zu verwischen, daß die Mehrheit der Bevölkerung als ungebildet eingestuft werden muß und "von der Sphäre der Aufklärung noch nicht ergriffen worden war." So stellt sich trotz dieses begriffsgeschichtlichen Hinweises erneut das Problem, welche Bevölkerungsgruppen Bürger als zum Volk gehörig ansieht und welche für ihn den Pöbel ausmachen.

Diese kritischen Anmerkungen zu Bürgers vagem Konzept einer volkstümlichen Dichtung intendieren nicht, dessen sozial-kritisches Engagement zu verleugnen, wie er es zum Beispiel in seinem *Mittel gegen den Hochmuth* zum Ausdruck brachte. Es ist das Anliegen dieser Darstellung, Bürgers politische und sozialkritische Lyrik mit der Tatsache zu konfrontieren, daß sein Volkstümlichkeitsanliegen ungenau bleibt--wenn auch für seine Zeit neu und progressiv--, und er letztlich ein gebildetes--de facto also überwiegend bürgerliches--Leseublikum anspricht, welches sich selbst als aufklärerisch-fortschrittlich begreift.

In welchen Zwiespalt solch ein vager Volksbegriff oder ein Verständnis von *dem Volk* führen kann, zeigt die eingangs erwähnte Situation der Intellektuellen in der damaligen Noch-DDR.

Die deutschen Dichter der DDR, bewegt von der Gewalt des Satzes 'Wir sind das Volk', lobten emphatisch das Volk der DDR für die ersten Schritte im aufrechten Gang und rieben sich dabei verschämt das eigene verbogene Rückgrat.... 'Wir sind ein Volk', rief das Volk nun, worauf es nicht mehr

gelobt wurde.... Kaum ist der heroische Akt der Revolution vorbei, müssen sie feststellen, daß das Volk für die falschen, weil nicht ihre, der Dichter Ziele, auf die Straße gegangen sind. (Maron 68)

In diesem Sinne werden Spuren einer fragwürdigen Tradition sichtbar. Zugestanden sei, daß der Begriff *Volk* zur Zeit Bürgers weniger eine politische Aufladung beinhaltet als bei den linksgerichteten Autoren um die Jahreswende 1989/90. Doch ist es nicht weit hergeholt, die historische Differenz dahingehend aufzulösen, daß unter dem Begriff *Volk* weiteste Teile der Bevölkerung gemeint sind, die der aufgeklärte, gebildete Autor ansprechen will. Und zwar in der Weise ansprechen will, daß sein und des Volkes Bewußtseinsstand identisch sind, wobei des Autors Bewußtsein als das moralisch höherwertige gilt. Doch weder damals noch heute sind es die *breite Masse*, die Autoren mit fiktionaler Literatur zu erreichen vermögen. Letztlich blieb und bleibt die Lese-gruppe eine relativ kleine Gruppe.

Schiller stellt im Laufe der Rezension mehrere Postulate für die Dichtung und den Dichter auf, die durch die Negation am Beispiel von Bürgers Lyrik gewonnen werden. Er beginnt seine Rezension mit einer Reflexion über das "philosophische Zeitalter" (970). Dieser Terminus steht für die vom Verstand geleitete Gesellschaft, die als Resultat dieser Einseitigkeit die "Absonderung der Berufsgeschäfte notwendig macht" (971). Diese als entfremdet diagnostizierte Gesellschaft sei "unpoetisch" (971) und deshalb besonders gegenüber der poetischsten Kunstgattung, der lyrischen, feindselig eingestellt. Die Lyrik muß der vom Antagonismus geprägten Gesellschaft deshalb so fremd sein, da sie ein Gegenstück bildet, indem sie "Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt" (971). Gerade diese therapeutischen Eigenschaften der Lyrik sind der Grund dafür, daß Schillers Zeitkritik nicht einer pessimistischen Wehklage verhaftet bleibt, sondern er sein idealistisches Konzept als Gegenprogramm entwerfen kann. Denn der Dichtung allein mißt er die Fähigkeit bei, die "getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung" zu bringen (971). Damit spricht Schiller sein erstes sehr utopisches Postulat aus. Zwar soll die Dichtung das entfremdete Zeitalter abwenden helfen, jedoch nicht in der Weise, daß sie sich dem Geist der Zeit verneint. Vielmehr fordert Schiller als nächstes, "daß sie [die Dichtung] selbst mit dem Zeitalter fortschritte" (971). Sie soll "die Sitten, den Charakter und die ganze Weisheit ihrer Zeit" (971) berücksichtigen und sie in idealisierender Kunst widerspiegeln. Hier tut sich freilich ein

Widerspruch auf, den Schiller später in seinen ästhetischen Briefen zu meistern versucht. Einerseits soll Dichtung als therapeutisches Mittel gegen die Krisenphänomene der Zeit eingesetzt werden; und andererseits soll sie dies bewerkstelligen, indem sie die kritisierten Phänomene dafür in Anspruch nimmt.

Wenn die Dichtkunst sich solch idealistischen Aufgaben stellen soll, so kann zwangsläufig die Forderung an den Dichter nicht hinter das einmal aufgestellte Postulat--Dichtung als Mittel zur Überwindung der Entfremdung--zurückfallen. Deshalb heißt die Losung für den Dichter: "Alles, was er uns geben kann, ist seine *Individualität*" (972). Der Dichter selbst soll den durch die Philosophie gewonnenen Erkenntnissen genügen. Nur so könne er auch die Weisheit seiner Zeit veredelt widerspiegeln. Veredelte und idealisierte Kunst sei also nur möglich, wenn der Dichter sich selbst veredele und "zur reinsten herrlichsten Menschheit" hinaufläutere (972). Werk und Autor bilden demnach eine unauflösliche Einheit: "Der höchste Wert eines Gedichtes kann kein anderer sein, als daß es der reine vollendete Geist eines interessanten vollendeten Geistes ist" (972). Diese Symbiose vereint Moral und Ästhetik in bester Absicht. Diese geforderte Verbindung ist es auch, die noch nachklingt, wenn--nicht nur--ostdeutsche Schriftsteller sich berufen fühlen, als die moralisch Besseren dem Volk ihr Ethos von einer besseren Gesellschaft zu verkünden. Doch kann ein solches Abhängigkeitsgesetz--die ästhetische Produktion sei nur gut, wenn menschlich "vollendet"-- zu einer gefährlichen Besserwisserei führen: wer bestimmt darüber, wer moralisch der bessere Mensch ist--der Moralkodex einer Mehrheit oder eine kleine Gruppe von Berufenen? Diese Fragen, die Schillers idealistisches Denken unterminieren, sind in Bezug auf Bürger deshalb angebracht, weil mit dieser Forderung womöglich Bürgers Privatleben diskreditiert werden sollte.³

In welche Schieflage man bei dieser Vermengung von Ästhetik und Moral geraten kann, bekam jedoch nicht nur Bürger zu spüren, sondern auch Christa Wolf mit ihrer Erzählung *Was bleibt* (1989). Ohne auf diese Literaturdebatte im einzelnen einzugehen, zeigte sich an ihr zweierlei: ein Text wurde der Kritik unterzogen, weil er den eigenen moralischen Ansprüchen der Autorin nicht genüge. Damit sollte die Autorin auch stellvertretend für andere ostdeutsche Autoren mit ihren eigenen Mitteln zurechtgestutzt werden. Dieser Angriff schien umso billiger, als gerade die ostdeutsche Avantgarde des Herbstes 1989 für sich das Ideal von Moral und Ästhetik--eine Tradition aus Schillers Tagen--beanspruchte. Zum anderen bedeutete es von westlicher Kritikerseite die direkte Aufkündigung der Privilegierung ostdeutscher Autoren. Fortan

soll(t)en auch für sie nur noch die Gesetze eines freien Literaturmarktes gelten, auf dem angeblich zuallererst ästhetische Kategorien verhandelt werden. Der Gesinnungsästhetik, die Schiller und die in seiner Tradition stehenden AutorenInnen proklamierten, wurde der Garaus gemacht.⁴ Die Entrüstung, die diese Aufkündigung hervorlockte, hatte (auch) mit der eingangs erwähnten Verlustangst um die privilegierte Stellung von SchriftstellerInnen in der DDR zu tun.

Die Schriftsteller in der DDR waren eine besonders verwöhnte Gruppe ihres Berufsstands. Damit meine ich weniger die von der Obrigkeit gewährten Privilegien als eine allgemeine Verehrung, die ihnen zuteil wurde, selbst von Menschen, zu deren Lebensgewohnheiten das Lesen von Büchern nicht gehörte. (Maron 68)

Die geschlossene Gesellschaft der DDR war ein günstiger Nährboden für die Verquickung von moralischem Anspruch und ästhetischer Produktion.⁵

Nachdem Schiller in seiner Rezension die hohen Maßstäbe zur Bewertung von Dichtung ganz allgemein und Lyrik im besonderen gesetzt hat, kann es nicht verwundern, daß die Literaturszene in Schillers Augen diesen Maßstäben nicht standhält. Umso kräftiger kann auch die Schelte an Bürger ausfallen, auf den er das 'bisher Gesagte anwendet' (973). Als erstes greift Schiller Bürgers Maxime von der Popularität der Lyrik als dem "Siegel der Vollkommenheit" auf. Bürgers Wunsch, es seinem Vorbild Homer gleichzutun und als Volkssänger zu wirken, macht es einem theoretischen Kopf wie Schiller leicht, Bürger der Naivität zu überführen. "Unsre Welt ist die homerische nicht mehr, wo alle Glieder der Gesellschaft im Empfinden und Meinen ungefähr *dieselbe* Stufe einnahmen ..." (973). Schiller begann ja seine Rezension damit, daß er von einer zerstückelten Gesellschaft ausgeht und eine einheitliche Welt als vergangen voraussetzt. Die Teilung der Gesellschaft macht Schiller nun am Beispiel des Bildungsgefälles deutlich: "Jetzt ist zwischen der Auswahl der Nation und der Masse derselben ein sehr großer Abstand sichtbar ..." (973). Dementsprechend kritisch beurteilt Schiller den von Bürger idealistisch verwendeten Begriff Volk: "Es würde daher umsonst sein, willkürlich in einem Begriff zusammenzuwerfen, was längst schon keine Einheit mehr ist" (973). Diesen Gedanken aufzugreifen und ihm nachzugehen, wären kritische Autoren gut beraten gewesen im Herbst und Winter 1989/90. Schillers Vorwurf enthält zum einen, was weiter oben an Bürger kritisiert wurde--Unge-

nauigkeit des Begriffes *Volk*--, zum anderen unterstellt er jedoch Bürger eine Aussage, die dieser nicht macht: Bürger weiß auch um die Aufsplitterung der Gesellschaft, schließlich will er ja in "Palästen und Hütten" gelesen werden, insofern wirft er nicht "willkürlich" zusammen, was keine Einheit mehr ist. Das Problem Bürgers liegt vielmehr darin begründet, daß er glaubt, antagonistische Gruppen zu gleicher Zeit ansprechen zu können, und daß er sich der Schwierigkeit darum nicht bewußt wird. Anders Schiller: er thematisiert die Problematik, vor der der Dichter in einer geteilten Gesellschaft steht:

Ein Volksdichter für unsre Zeiten hätte also bloß zwischen dem *Allerleichtesten* und dem *Allerschwersten* die Wahl; entweder sich ausschließlich der Fassungskraft des großen Haufens zu bequemen und auf den Beifall der gebildeten Klasse Verzicht zu tun - oder den ungeheurn Abstand ... durch die Größe seiner Kunst aufzuheben und beide Zwecke vereinigt zu verfolgen. (973)

Hat Schiller in seiner Einleitung noch ganz allgemein davon gesprochen, die Dichtung als Medium zur Überwindung einer entfremdeten Gesellschaft einzusetzen, so formuliert er im letztgenannten Zitat eine modifizierte Forderung: er greift zunächst Bürgers ästhetisch-politische Maxime der Volksdichtung auf und stellt deren eine Möglichkeit als negative Tendenz hin, nämlich "sich ausschließlich der Fassungskraft des großen Haufens zu bequemen". Diese mögliche Entwicklung der Literatur, die heute selbst mit dem Terminus *Trivalliteratur* nicht umschreibbar wäre (Dau 176f.), wird im Gegensatz zu Bürger von Schiller antizipiert, und sogleich von ihm mit dem Argument verworfen, daß damit die Teilung der Gesellschaft nur verfestigt statt aufgehoben würde. Deshalb muß Schiller, um seiner ersten Maxime treu zu bleiben, den Begriff der Volksdichtung dahingehend modifizieren, daß sie sowohl dem "großen Haufen" als auch der "gebildeten Klasse" zu genügen habe--eine Forderung, die der von Bürger ("in Palästen und Hütten") sehr ähnlich klingt und damit vor denselben Problemen steht, die weiter oben thematisiert wurden. Der Unterschied zu Bürger besteht jedoch darin, daß Schiller sich der Problematik vergewissert und durch seine Zeitkritik einen anderen Ausgangspunkt wählt. Der Abstand der Klassen könne durch die Größe der Kunst überwunden werden, also durch Kunst: wie bereits gefordert zu Beginn seiner Rezension. Aber auch Bürger will durch Kunst *alle* ansprechen, wenn er auch nicht den Anspruch formuliert, die Entfremdung--der er sich in dieser Weise

nicht bewußt ist--überwinden zu wollen. Hier ähneln sich also Schiller und Bürger trotz ihrer Unterschiede. Und auch Schillers weitere Ausführungen zur Volksdichtung widersprechen nicht unbedingt Bürgers Ansichten:

Welch Unternehmen, dem ekeln [erlesenen, P.H.] Geschmack des Kenners Genüge zu leisten, ohne dadurch dem großen Haufen ungenießbar zu sein....Groß, doch nicht unüberwindlich, ist diese Schwierigkeit, das ganze Geheimnis, sie aufzulösen - glückliche Wahl des Stoffs und höchste Simplizität in Behandlung desselben. (974)

Einleitend stellte Schiller zwei höchst idealistische Forderungen auf, an denen zunächst deutlich werden konnte, daß Bürger ihnen nicht genüge. Schließlich greift Schiller sodann Bürgers eigenes Konzept auf und verteidigt im eigenen Namen Volksdichtung und Volksdichter. ["... scheint uns der Volksdichter ... einen sehr hohen Rang zu verdienen" (975).]

Wie nun kann es Bürger widerfahren, dann dennoch--jenseits fehlender philosophischer Schärfe--so, in den Augen Schillers, zu versagen? Bürgers "Siegel der Vollkommenheit", abhängig gemacht von der Popularität, verkehrt Schiller ins Gegenteil, indem die Vollkommenheit nun auf das Gedicht selbst bezogen wird: "... daß zur Vollkommenheit eines Gedichtes die erste unerläßliche Bedingung ist, [daß es] einen von der verschiedenen Fassungskraft seiner Leser durchaus unabhängigen absoluten, innern Wert besitzt" (975). Damit stellt Schiller eine erneute Maxime auf, die der autonomen Gesetzlichkeit von Kunst. Diese beanspruchte Autonomie wird in ein hierarchisches Verhältnis gesetzt zu der Forderung, Volksdichtung zu schreiben: "Also weit entfernt, daß bei Gedichten, welche für das Volk bestimmt sind, von den höchsten Forderungen der Kunst etwas nachgelassen werden könnte ..." (975). Wenn die Vollkommenheit des Gedichtes noch vor der Verständlichkeit seitens des Lesers zu rangieren hat, dann liegt allerdings die Gefahr nahe, dem aufgestellten Postulat der Volksdichtung, das durchaus im Einklang mit Bürgers Gedanken steht, zu entgehen. Zumindest liegt die Gefahr ebenso nahe wie bei Bürger die Gefahr einer affirmativen Kunst.

Hier ist für mich auch der Punkt, an dem ich die in der Einleitung als kontrovers genannten Forschungsstandpunkte der Germanistik *beiderseits* für richtig erachte: nicht die Germanisten widersprechen sich, sondern der Widerspruch liegt bei Schiller selbst: Schiller intendiert eine Volksdichtung, und schreibt gleichzeitig "über die Köpfe

der Masse hinweg" (Berghahn *Volkstümlichkeit* 69), indem er der Kunst einen autonomen Freiraum zuspricht. Schiller redet, indem er diesen Freiraum verlangt, jedoch nicht einem *l'art pour l'art* das Wort. Das Verneinen einer völligen Kunstautonomie bedeutet bei ihm nicht, sich einer sozial-aufklärerischen Volksdichtung, wie sie etwa Bürger vertrat, zu verpflichten. Schillers Weg führt zu einem ästhetischen Lösungsversuch. Die Kontroverse unter den Germanisten rührt daher, daß sie entweder den Schiller, der die Volksdichtung preist, hervorheben oder aber den Schiller zu Worte kommen lassen, dem es um die autonome Kunst geht. Schiller selbst aber versucht, den hier betonten Widerspruch in der Rezension durch ein dialektisches Verhältnis aufzuheben: der Dichter solle sich bildend zum Volk herniederlassen, um es auf eine höhere Bewußtseinsstufe 'hinaufzuziehn' (976). Der Vorwurf, den Bürger sich dabei gefallen lassen muß, ist der, daß er sich dem Volk oft gleichmache (976) und somit nicht dem geforderten Vorbildcharakter, der veredelten Individualität des Dichters, nachkomme. Dem Autor gebührt also die Superiorität in der Erkenntnis, was die *wahren* Interessen des Volkes zu sein haben. Ein Gedanke, dem das idealistische Ansinnen Stefan Heyms in den Tagen der "deutschen Revolution" nicht unähnlich ist. Ganz im Sinne Schillers wurde dann auch 'der große Haufen' verworfen, als er sich nicht mehr den sozialistischen Idealen widmen wollte. Mit Schillerscher Rhetorik heißt es da bei Stefan Heym: "Aus dem Volk ... wurde eine Horde von Wütigen, die, Rücken an Bauch gedrängt, Hertie und Bilka zustrebten auf der Jagd nach dem glitzernden Tinnef" (Heym 55).

Nachdem Schiller sich mit seiner autonomen Kunsterklärung in Widerspruch zu Bürgers Vollkommenheitsideal gesetzt hat, und nachdem Schiller diesem Widerspruch nur mühsam beizukommen versteht und ihn eher verdeckt als löst, beginnt die Liste der Vorwürfe gegen Bürger, die sich fast ausschließlich am Konzept eines vollkommenen Gedichtes orientieren. Der "üppige Farbenwechsel" (980), die onomatopoetischen Wendungen (980), der platte Ausdruck (976), die fehlende Übereinstimmung von Bild und Gedanken (976) sind u.a. Schillers Kritikpunkte.⁶ Diese hier aufgezählten Mängel, denen Bürger aus Schillers Sicht unterliegt, geben ex negativo an, wohin die aufgestellte Maxime eines vollkommenen, mit einem inneren Wert ausgestatteten Gedichts hinausläuft: auf eine klassische, d.h. ausgewogene, auf hoher Sprachnorm sich bewegende, edle Lyrik. So heißt auch das letzte aller in der Rezension aufgestellten Postulate: "eine der ersten Erfordernisse des Dichters ist Idealisierung, Veredlung" (979). Individuelles und Lokales soll in der Dichtung zum Allgemeinen erhoben werden

(979). Dieser Maxime komme Bürger am allerwenigsten nach, da er keine Gemälde, sondern "Geburten" der "Seelenlage" liefere (982). Ja, Bürger entgeht nicht dem Vorwurf, daß sich seine Begeisterung, "nicht selten in den Grenzen des Wahnsinns verliert" (983). Mit anderen Worten, Bürger gelinge es nicht, sich der erforderlichen Selbstdistanz, die der Begriff der Idealisierung impliziert, unterzuordnen.

Eine Gegenüberstellung der beiden Positionen läßt sich nicht auf die Formel hie plebejische und da elitäre Literatur reduzieren. Feinere Differenzierungen sind vonnöten, um den beiden Autoren und den historischen Bedingungen gerecht zu werden. Bürgers tatsächliche Adressatengruppe und sein Wunsch, dem ganzen Volk zu gefallen, bilden einen Widerspruch. Er bleibt seinen Lesern eine genauere Bestimmung des Begriffes *Volk* schuldig. Außerdem fehlt es ihm an kritischer Reflexion, um zu erkennen, daß das *Volk* nicht eo ipso die Literatur wählt, die dem Bewußtsein des Autors entspricht. Schiller hingegen gerät in Widersprüche, weil er volkspädagogische Dichtung und autonomes Kunstprogramm zu vereinen versucht, dabei aber letztlich der Autonomie den Vorrang einräumt.⁷ Schließlich: Schiller und Bürger sind Intellektuelle (Schriftsteller und Dozenten) des aufklärerischen Zeitalters. Beide intendieren eine Literatur, die nicht elitär sein will (de facto ist dies bei Schiller sicherlich eher der Fall als bei Bürger) und einem Freiheitsideal verpflichtet ist. Wie auch immer ihr jeweils problematisches Bemühen, nicht affirmative Literatur gesellschaftswirksam zu verankern, beurteilt werden mag, scheint mir die aufzeigbare Tradition von ähnlichen Theoremen bei den Linksinтеллектуellen vornehmlich in Ost-Berlin im Winter 1989/90 fragwürdig. Fragwürdig, weil-wie dargelegt--bereits unter Schiller und Bürger an wackeligen theoretischen Gehäusen gebaut worden ist. Doch noch fragwürdiger ist das Anknüpfen an diese Tradition, weil die Literatur und der Literaturmarkt sich heute ganz anderen Problemen ausgesetzt sehen. Der Literaturmarkt verkraftet noch mehr als im 18. Jahrhundert beides: aufklärerische und elitäre Kunst; gar nicht zu reden von den vielen Nuancen zwischen diesen beiden Polen. Deshalb auch ist ein Wiederaufleben einer Kombination aus Schillers und Bürgers Anliegen wie sie im Herbst 1989 und Anfang 1990 in Ost-Berlin bei Teilen der Schriftsteller und Intellektuellen zu Tage trat, verfehlt. So wünschenswert eine nicht affirmative Haltung auch ist, so wenig kann sie mit Rezepten herbeidirigiert werden, die bereits vor zweihundert Jahren fragwürdig waren. Nur eine realistische Selbsteinschätzung seitens der Literaten, die gewillt sind, den Aufgabenbereich der Literatur in einer veränderten Gesellschaft zur Kenntnis zu nehmen, wird auch in

der Lage dazu sein, sich weder in Opportunität zu flüchten noch sich in den Fallstricken aus Moral und Ästhetik zu verfangen.

Wie eine solche realistische, durchaus nicht resignative Selbsteinschätzung aussehen kann, zeigt der junge Grazer Autor Martin Krusche. Krusche fängt dort an, wo ich aufhöre:

... seit unübersehbar ist, daß die Zeitungsmacher und Fernsehleute die Volksbildung in die Hand genommen haben, kann die Literatur ohne weiteres als Freizeitvergnügen betrachtet werden, deren Nutzen bloß noch von Schreibenden und Germanisten behauptet wird. Der Bildungsroman ist den Bach runtergeschwommen, Schreibende neigen zu einer Art Autismus und niemand weiß, wie es weitergeht. Das ist vermutlich der erste erfrischende Aspekt der jüngeren Kulturgeschichte unseres Landes. (7)

ANMERKUNGEN

¹ Siehe hierzu u.a. die Arbeiten von Rudolf Dau, Jürgen Geerdts, Lore Kaim-Kloock und Walter Müller-Seidel.

² Siehe hierzu: Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, 2., durchges. Aufl. (Weinheim: VCH, 1988). Zur Funktion von Literatur in der Gesellschaft siehe auch Hans Magnus Enzensberger, "Literature als Institution oder Der Alka-Seltzer-Effekt (1974)," *Mittelmaß und Wahn*, Hrsg. Hans Magnus Enzensberger. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988) 42-52.

³ Erst nach dem Tod der ersten Frau (1784) konnte er deren Schwester Molly, in die er verliebt war und auf die er viele seiner Liebesgedichte schrieb, heiraten. Bereits ein Jahr nach dieser Eheschließung starb seine zweite Frau. Bürgers Privatleben war nicht zuletzt wegen dieser Gedichte der literarischen Welt bekannt. Siehe: Little, 31ff.

⁴ Siehe hierzu u.a.: Ulrich Greiner, "Die deutsche Gesinnungsästhetik", *Die Zeit*, Nr. 45 1990.

⁵ Dieser Aufsatz entstand noch vor der seit dem Frühjahr 1992 begonnen sog. Stasi-Debatte, in der sich sensationalistisches und berechtigtes Interesse an der Aufarbeitung im Umgang von Schriftstellern mit dem Machapparat im Staat, der Stasi, mischten. Im Kontext dieses Aufsatzes bestätigt jedoch die Auseinandersetzung mit den Stast-Akten nur: a) daß Schillers geforderte Verquickung von Moral und Ästhetik in einem neuen Kontext aufscheint, und b) daß man gut beraten ist, Literatur und moralisches Verhaten nicht so eng aufeinander zu beziehen wie dies zum Beispiel Fritz J. Raddatz in der ZEIT vom 5.2.1993 getan hat.

⁶Gille belegt anhand zweier Rezensionen, daß einige von Schillers Kritikpunkten nicht den Anspruch der Erstmaligkeit anmelden können. Gille, 178ff.

⁷Daß diese Widersprüche nicht nur der Vergangenheit angehören, zeigt sich insbesondere bei Volker Braum. Dessen neuester Gedichtband *Der Stoff zum Leben 1-3*, (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990) nimmt sich politisch sehr kritisch aus und ist dabei sprachlich äußerst anspruchsvoll geraten, so daß die Kunstautonomie die Oberhand über die kritischen Aussagen gewinnt.

LITERATURVERZEICHNIS

- “Bleibt die Avantgarde zurück.” *Der Spiegel* Nr. 49 1989: 230-233.
- Berghahn, Klaus L. “Volkstümlichkeit ohne Volk?” *Popularität und Trivialität*. Hrsg. Reinhold Grimm und Jost Hermand. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1974. 51-75.
- . “Von der klassizistischen zur klassischen Literaturkritik.” *Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730-1980)*. Hrsg. Peter Uwe Hohendahl. Stuttgart: Metzler, 1985. 10-75.
- Biermann, Wolf. “Dideldumm.” *Theaterzettel vom 25. 6. 1991*. Burgtheater. Wien, 1991.
- Bürger, Gottfried August. *Sämtliche Werke*. Bd. 7 Göttingen: Dietrich, 1833.
- Dau, Rudolf. “Schiller und die Trivialliteratur.” *Weimarer Beiträge* 16.9 (1970): 162-189.
- Geerds, Jürgen. “Schiller und das Problem der Volkstümlichkeit dargestellt an der Rezension ‘Über Bürgers Gedichte’” *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena* 5 (1955): 169-175.
- Gille, Klaus F. “Schillers Rezension ‘Über Bürgers Gedichte’.” *Wissen aus Erfahrungen: Werkbegriff und Interpretation heute*. Hrsg. Alexander von Bormann. Tübingen: Niemeyer, 1976. 174-191.
- Heym, Stefan. “Aschermittwoch in der DDR.” *Der Spiegel* Nr. 49 1989: 55-58.
- Kaim-Kloock, Lore. *Gottfried August Bürger*. Berlin (Ost): 1963.
- Krusche, Martin. “Arbeit, Schönheit, Wahrheit.” *Susan Sontag hatte eine Autopanne und mein Sohn konnte helfen*. Graz: Druckwerk, 1990. 7-15.
- Little, William A. *Gottfried August Bürger*. New York: Twayne, 1974.
- Maron, Monika. “Die Schriftsteller und das Volk.” *Der Spiegel* Nr. 7 1990: 68-70.
- Müller-Seidel, Walter. “Schillers Kontroverse mit Bürger und ihr geschichtlicher Sinn.” *Die Geschichtlichkeit der deutschen Klassik*. Hrsg. Walter Müller-Seidel. Stuttgart: Metzler, 1983. 87-104.
- Schiller, Friedrich. “Über Bürgers Gedichte.” *Sämtliche Werke*. Hrsg. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 7. Aufl. München: Beck, 1984. V: 971-985.
- Stephan, Inge. “Gottfried August Bürger.” *Metzler-Autoren-Lexikon*. Hrsg. Bernd Lutz. Stuttgart: Metzler, 1986. 93-94.

BOOK REVIEW

Derrida, Jacques. *Acts of Literature*.
Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992. 456pp.

Gerhard Richter

Neueren MLA-Statistiken zufolge hat sich der Dekonstruktivismus mittlerweile auch in den verschrulltesten Nischen des Elfenbeinturms bequem eingenistet. So ist der französische Philosoph Jacques Derrida, der Altvordere des Dekonstruktivismus, in den letzten Jahren zu der von Literaturwissenschaftlern am häufigsten zitierten Autorität avanciert. Ungeachtet dessen kam es bislang einer regelrechten Sisyphusarbeit gleich, die Schriften Derridas zum Thema Literatur aus dem Textwust breit verstreuter Veröffentlichungen zu bergen, zumal in der nicht-französischsprachigen Welt. Der von Derek Attridge herausgegebene und sorgfältig edierte Sammelband *Acts of Reading* sucht diese Lücke zu schließen.

Attridge hat diverse, andernorts bereits veröffentlichte Abhandlungen Derridas zum Thema Literatur in zehn Kapiteln übersichtlich zusammengestellt; unter diesen Arbeiten finden sich Diskussionen bedeutender französischer, englischer und deutscher Dichter, u.a. Rousseau, Kafka, Celan, Shakespeare, Mallarmé und Joyce. Jedem Kapitel ist eine informative, analytisch-querverweisende Einbettung des jeweiligen Texts in das Gesamtwerk Derridas vorangestellt, ebenso wie ausführliche Auskünfte zu der jeweiligen Veröffentlichungsgeschichte. Eingeführt wird das Buch von einem Aufsatz des Herausgebers, der Derridas Theorien vom speziellen Standpunkt des Literaturinteressierten aus beleuchtet. Dieser Essay dient einerseits dem Novizen als willkommene, luzide Einführung in das oftmals widerspenstig-verschrobene Werk des Franzosen und fordert andererseits den bereits Initiierten zum engagierten Dialog heraus. Auch das den Hauptkapiteln vorangestellte Interview mit Derrida, in dem sich dieser u.a. zu Fragen zu Literatur, Dekonstruktivismus, Politik, Geschichte und Feminismus äußert, stellt ein hilfreiches Sprungbrett zur konzentrierten Lektüre der hier vorgelegten Aufsatzsammlung dar. Daß drei der Essays ("Psyche: Invention of the Other," "Signsponge," und "Shibboleth: For Paul

Celan") gekürzt wiedergegeben werden, scheint diesen ohnehin oft gut getan zu haben und ermöglicht darüberhinaus die Aufnahme eines breiteren Querschnitts durch das Schaffen Derridas. Die am Ende des Bandes befindliche achtseitige Auswahlbibliographie der Schriften Derridas unter besonderem Hinblick auf die Frage der Literatur zeugt von selektiv-überlegter Zusammenstellung seitens des Herausgebers, die den interessierten Leser zur weiteren Lektüre konstruktiv einlädt; besonders hilfreich sind in dieser Hinsicht die kurzen Synopsen, die Attridge vielen der Bibliographieeintragungen umsichtig beigelegt hat.

Anthologien dieser Art machen dem Rezensenten seine Aufgabe oftmals etwas leichter, da de facto wenig Neues zu erwarten ist, stattdessen also Altbewährtes; mögliche Kritikpunkte bezögen sich dann auf etwaige Nachlässigkeiten in der textkritischen Zusammenstellung des Herausgebers. Das trifft hier nicht zu. Die Tatsache, daß der Band, abgesehen von dem Gespräch mit Derrida, nichts 'Neues' bietet, tut dem unüberschätzbaren Wert dieser Sammlung von einzeln nur schwer zugänglichen Texten meines Erachtens keinen ernstlichen Abbruch, nicht zuletzt weil der Herausgeber die Aufgabe, die solch ein Projekt stellt, mit Bravour und Eleganz löst. Jedem Literaturinteressierten, der sich mit zeitgenössischer Literaturtheorie im weltliterarischen Kontext auseinandersetzen möchte, sei diese Sammlung also nachhaltig empfohlen.

Die tatsächliche Stärke der vorliegenden Anthologie liegt dabei, daß ist zu betonen, in der literaturbezogenen Einsinnigkeit, die sie sich zum methodischen Auswahlprinzip gemacht hat: die Sammlung beschränkt sich unzweideutig auf Derridas Abhandlungen zur Literatur und beinhaltet nicht seine in den Theorie-Kanon der Geisteswissenschaften aufgenommenen Abhandlungen allgemeinerer Natur. Dies sichert ihr sozusagen ihre Legitimität, ihr theoretisches Existenzrecht neben einem ähnlich konzipierten Anthologieprojekt, das sich bereits erfolgreich an den an Derridas Gesamtwerk im allgemeinen interessierten Leser wendet, nämlich die 1991 von Peggy Kamuf besorgte und bei Columbia University Press verlegte Zusammenstellung namens *A Derrida Reader: Between the Blinds*.

Von besonderem Interesse für den Germanisten sind in der vorliegenden Anthologie in erster Linie die Aufsätze über Kafka's "Vor dem Gesetz" und Paul Celan. Kafkas Text etwa dient Derrida als Anlaß, sich selbstreflexiv über Fragen zum Wesen der Literatur und deren institutioneller, ethischer und rechtlicher Einbettung zu beschäftigen, wobei die überkommenen Demarkationslinien zwischen "Literarischem" und "Nicht-Literarischem" konsequent in Frage gestellt werden. In

seinem Aufsatz über Paul Celan wendet sich Derrida Problemen der Spannung zwischen sogenannter 'Einzigartigkeit' und ihrem kulturell-kontextuellen Voraussetzungshorizont zu und untersucht diese Gegenüberstellung vor dem Hintergrund des "Enigma des Datums."

Jedem, der sich für neuere Literaturtheorie und, was fast noch bedeutender erscheint, deren praktische Anwendung interessiert, wird es schwerfallen, an der vorliegenden Zusammenstellung vorbeizukommen. Derartige energieverschwendende Umgehungsmanöver sind derweil überflüssig; ich empfehle Attridges Sammlung ohne Vorbehalte.

Contributors

Karen R. Daubert currently studies Germanic Languages and Literatures at Princeton University, where her research focuses on German women writers of the period 1775-1825. At Duke University she served first as Teaching Assistant, then as Instructor in German, and received the A.M. degree after completing a thesis entitled *History, Desire, Apocalypse: The Contribution of Karoline von Günderrode to Romantic Poetics*. She has also studied music, English literature, and German at Oklahoma City University, Trier University, and Brandeis University.

Barbara Hales received her BA in German and Political Science from Vanderbilt University. She went on to complete an MA in History at Cambridge University, and an MA in German at the University of Arizona. She is currently working on her PhD in the Department of Comparative Cultural and Literary Studies at the University of Arizona. Her dissertation focuses on German directors in exile.

Sung-Hyun Jang, CC Phil was born and raised in Daegu, Korea, where she topped the list at the Unified High School Entrance Examination of 1979. She received her B.A. (1986) in German from Yonsei University, Seoul and an M.A. (1988) in German from the University of Georgia. As a Teaching Assistant, she taught German and modern western literature at UGA and was also awarded a University-Wide Fellowship. She is a member of Phi Kappa Phi. Ms. Jang is currently enrolled in the Ph.D. Program in Germanic Languages at UCLA, where she is a Teaching Fellow. Her areas of interest include 20th-Century German literature, German exile literature, and modern Dutch literature, and authors such as Thomas Mann, Franz Werfel, Alfred Döblin, Ernst Jünger, and Willem Frederick Hermans. She is working on a dissertation on Thomas Mann and Menno ter Braak.

Lori Ann Ingalsbe received her B.A. (1971) and M.A. (1984) in Scandinavian Languages and Literature from the University of Washington in Seattle. In 1992 she was awarded her C.Phil. from the Department of Germanic Languages and Literature at UCLA, where she served as a Teaching Associate for four years. From 1981 to 1983 she taught English at a Viennese *Gymnasium* in a program sponsored by Fulbright and the Austrian-American Educational Commission, and in 1984-85 she was a teacher and counselor at Sea Pines Abroad Preparatory School in Salzburg. Ms. Ingalsbe was awarded a scholarship from the American Scandinavian Foundation of Los Angeles in 1987, and in 1988 she received a research stipend from SWEA International to study the problem of decadence in *fin-de-siècle* Swedish literature, thereafter completing an eight-city lecture tour for SWEA in Sweden and the United

States. She has previously published in the *New German Review*, *Beiträge zur nordischen Philologie* and *Scandinavian Studies*, her research focused on Nordic/German literary influences and Austrian literature. Ms. Ingalsbe's dissertation highlights Neoromantic elements in the work of the contemporary Austrian writer Barbara Frischmuth.

Margrit Zinggeler is a new contributor to the *New German Review*.

David Coury is a graduate student at the University of Cincinnati working on a PhD in German film. After graduating from Wittenberg University, he attended the University of Cincinnati earning a master's degree with a thesis entitled "Elective Affinities: J.M.R. Lenz in Georg Büchner's *Lenz*." During this time, he studied German film and literature for three semesters at the Universität Hamburg and was recently awarded a grant to take part in the Goethe Institute's Summer Film Institute, Luxembourg 1992. Currently, he co-teaches a course on mythology in German film. In addition to his work and interest in film, he recently gave a paper at the Kentucky Foreign Language Conference entitled "Die metaphysischen Erkrankungen in Arthur Schnitzlers *Abenteurernovelle*."

Tilman Kuechler is a new contributor to the *New German Review*.

Frauke Lenkos is currently enrolled in the Program for Comparative Literature and Women's Studies at the University of Michigan. A Fulbright scholar, she has studied in Germany (Bonn), Great Britain (Sussex), and Spain (Salamanca). She has taught at the Newberry Library Chicago and lectured at the University of New South Wales, Australia. Her areas of expertise include German and English romanticism, postmodernism and feminism.

Peter Höyng is currently a PhD candidate at the University of Wisconsin-Madison. He continued his studies towards a PhD in Madison after he had received his *Staats-examen* in Germanistik and History at the University of Siegen in 1988. His interest in the intersections of literature and history are reflected in two published articles as well as in his dissertation. One article is a comparative reading of different representations of the historical figure Wallenstein, while the other is a theoretical survey of the relationship between historical and prose writing. His dissertation entitled "Representations of History in German Plays of the Late 18th Century," explores the development of historical thinking in the theater from a new historicist perspective.

Gerhard Richter received his undergraduate education at the Freie Universität Berlin and the University of California, San Diego. He holds an M.A. in Comparative Literature from the University of California, San Diego, and is currently a Ph.D. student in the Department of Germanic Languages and Literatures at Princeton University.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
Los Angeles

This book is DUE on the last date stamped below.

MAR '97 REC CL

CL. L. R.

CL. L. R.

REC. L.

University Of California - Los Angeles



L 006 922 335 2

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
AT LOS ANGELES

NOV 12 1993

SERIALS DEPARTMENT
LIBRARY RECEIVED